

صلوات للنيل

«إلى الكاتب : فرج فودة
وإلى الطبيب : برزى النحال
وجميع شهداء الإرهاب في الاسس والغد»

الأولوية لى
نَحْتُ بِضَفَّتَيْ الأَبْجَدِيَّةِ
وَأَتَّخَذْتُ حُرُوفَهَا جُنْدًا
وَأَنْفَذْتُ الْجُمْلَ

الأولوية لى
وللأنهار ما قد يقرأ التاريخ في آثارِ حَوْلِيَّاتِهَا
مما تَسْجُلُهُ الضَّفَافُ عن الجفافِ أو البَلَلِ

الأولوية لى
وللسهداء إِرْتُ الضَّفَّتَيْنِ
وَلِلْخَفَافِيشِ الْجَبَلِ

هجموا على البرّين لا زائد تبقى لا ولا ماء لنشربهُ
هجموا على البرّين كالأ.....
هيهات ، ليس كمثليهم شبه
النيل يذكرهم

فإن النيل يغفل ثم ينتبه
النيل يشتبهُ

يا نيل قد بدلت بعد الحال حالا
هجم الوباء عليك من كل الجهات
وساغ ماؤك للهاة
تغنيمة بيضاء أو رزقا حلالا
هجموا وقد أحفوا شواربهم

وزادوا في اللحي طولا
فزادتهم نكالا

خطفوا عروسك ، واستباحوا التاج
سوف يتوجون أميرهم ، ويترجمون
يجهزون وليمةً ويزوجون الكركدن بها الغزالا
وبأجديتك القديمة إنهم يستبدلون الآن : عاهات
وأموالاً موظفة ، ووجها كالخا وغبار تاريخ
وجيش منقبات خلف دجال مسيخ
واغتيالات

والهة مُسَيَّسَةٌ ، ونهراً مالحة
ومخدراتٍ واعتلالا
يا نيل كم بُدلت بعد الحال حالا !
ما لم يكن ليثول منك إليك ألا !

* *

اقسمتُ بالملك
بالنورِ والحلِّك
بدورةِ الفلكِ

أن استعيدَ لك
يا نيلُ منزلُك

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

وقف الشهيد هنا على أشياءه :

أشلاء عينةِ الدواء ، أجندةِ المرضى ،
جهازِ قياسِ ضغطِ الدمِ : فضلِ ردايه
وقف الشهيد هنا ، قودعنا
وكفكفَ أدمعَ الأيتامِ من ابنائه
ورمى على أثارِ قاتله ببقاةِ جُلُنازٍ

* *

هو أحدُ الناجينِ من النازِ
يطلبُ في الدارِ الأخرى الولدانَ المُرَدَّ لَهُ



والحدود الأبكار
وكنوس الخمرة من أيدي الغلمان مع المقصورات
وتحت ظلال الأشجار
وأنا أحد الناجين من العار
ما أطلبه : رفع الغمة عن كل الأمة
من أهل الإسلام أو الذمة
في هذا الشفق القاني
بيد الإنسان وفي تلك الدار

هجموا ، فكان الجهل والمرض
أوكوا الرشاء على الدلاء
وخوضوا خلف الدليل ، وقايضوا بالنيل واقترضوا
شبهتهم ..

هيهات ، إن قصيئهم في المعجم انقرضوا
النيل يعرفهم
فإن النيل يبحث ، ثم يفترض
النيل يعترض

* *

وقف الشهيد
وقف الشهيد هنا على أشلائه
وهنا سقط



ARCHIVE

<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc>

وتلا غلى الاشهاد فاتحة النشيد :

يا نبيلُ احكمت الخططُ

فرشت لك الصحراء شر حصيرة

فرصدت كل صغيرة ؛ لم تنس قط

ومكرت بالمستنقعات

فسيرت من بحر الغزال

عبرت مرتفعات دنقلة القديمة

في محاذة الجبال

أدرت رأسك من بحيرات الجنوب إلى الشمال

مررت من بين الجنادل ، وانتصرت على التلال

هدرت بالشلال

فانطوت الهضاب الصفراء بين يديك

والوادي انبسط

حتى إذا ألقيت نفسك في بحيرات الرمال

دعوت ربك وانطلقت

شقت دربك بين صحراويين واخترت الوسط

وجعلت تبتكر التضاريس الجديدة :

إنها مصر التي انتظرتك

تنهض في ضباب الكون واحدة .. وحيدة

اكتملت بها ، أو اكتملت بك

الآن انتقلت من الغمام إلى الرُخام
من الكلام إلى القصيدة
مصر — من صنعك — قد نهض الشهيد على حُدودِ ترابها
وهنا سقطُ

فدخلتُها من بابها
وفصلت بين دمٍ ، ومُتهمٍ ، بِخَطِّ
وسألت : كيف الفصلُ بين دَمَيْنِ في قلبِ العَميدِ الصَّبِّ ،
بين الشاهدينِ على الهوى : بَرٌّ .. وشَطٌّ ؟

مصر التي احتاجت إليك بِقَوْلِها ، واحتجتُ
فاستخرجتُ من أصدافِ قاعِكَ دُرَّها
ونثرتُ في الجوّ

<http://Archivebeta.Sakhyit.com>
فانعكست على مرآةِ صفحِكَ السماءُ

تلاّ الشيطانُ والبِرُّ استضاء
لقد نظمتُ بناتِ نعشٍ ، فانتظمتُ ،
ضممتُ بابةَ والنسءِ إلى بُوُونَةٍ فانضَبَطَ
فَرَشَشَتْ أرضَكَ بالندى

وزرعتُ فيها سرُّها
وسعيتُ بين الطيبينَ برحمةٍ ،
والطيباتِ
جمعتُ كلتا الضفتينِ على نمطُ

أُنْثَتْ مِنْ شَتَى الدَّمَاءِ عَشِيرَةٌ
وَمِنْ الْعَشَائِرِ دَوْلَةٌ
وَبُنِيَتْ مَمْلَكَةٌ ، فَأَرْسِيَتْ الْبِنَاءَ
وَلَمْ تَزَلْ
حَتَّى رَأَيْتَ دَمَ الْعَشَائِرِ يَخْتَلِطُ
فَاشْعَتْ فِيهَا الْأَمْنُ ، وَاسْتَخْلَفَتْ فِيهَا شَعْبَهَا
أَسُسَتْ دِينًا وَاحِدًا لِلْمُسْلِمِينَ وَلِلْقَبِيْطِ
وَوُثِّقَتْ : إِنْ الْأَوَلِيَّةُ لِي
أَوَّلَ مَرَّةٍ ظَهَرَ الْإِلَهُ ، فَخِيفَ قَبْلَ الْمَوْتِ مِنْ عَذْلِ الْإِلَهِ
وَوُخِيفَ بَعْدَ الْمَوْتِ
أَوَّلَ مَرَّةٍ صَلَّى مُصَلٍّ لِلْإِلَهِ ،
أَقِيمَ بَيْتٌ لِلْإِلَهِ وَطِيفَ حَوْلَ الْبَيْتِ
أَوَّلَ مَرَّةٍ صَعِدَ الدُّعَاءُ إِلَى السَّمَاءِ ، وَجَاءَ
أَوَّلَ مَرَّةٍ وَخَى هَبْطُ
أَقْمَحَضَ نَهْرٍ كُنْتُ ؟
أَنْتَ مَزِيْجُ خَمْرِ سَالٍ أَمْ مَاءٍ فَقَطْ ؟
* *
الْحَاكِمِيَّةُ لِي
وَاللَّكْهَانِ تَحْصِيْلُ الْفَوَائِدِ حَسَبِ تَفْصِيْلِ الْقَوَاعِدِ
لِلْعَقَائِدِ وَالنُّحُلِ

الحاكمية لى

ومعمودية المصري من مائى الصريح

انا الهلال

فمن سيذكرنى إذا رجع المسيح ؟

انا الصليب

فمن سينكرنى إذا البدن اكتمل ؟

الحاكمية لى

وللفقهاء تقرير النوافل حسب تسيير القوافل

كلما صدرت إبل

وردت إبل

ARCHIVE

<http://ArchiveBeta.Sakhrit.com>

هجموا على البرئين :

لا ماء ولا زاد

فتناقلوا جرشومة اليرقان

ثم تكانتوا كتاب وزد النيل والسرطان

ثم تناسلوا من غير أن يلدوا

فللاجداد احقاد

شبهتهم :

هيهات ، إن قطيعهم بادوا

النيلُ يلعنهم
فإن النيلَ ينقصُ ثم يزدادُ
النيل يقاتدُ

• •

ما لم يكن ليؤولَ منك إليك إلا
هجم الدعاءُ عليك من كلِّ الدعاءِ
وذُلَّ وجهُكَ للرعاةِ
وانت من اطعمتهم خبزِ الخلودِ
فيايعوك

قرأت فيهم آيةَ التوحيدِ
فأتبعوك إفكاً ، أو ضلالاً
حتى إذا طلع النهار بشمسِهِمْ ، سَبُّوكِ
ثم إلى ضلالةِ أمسِهِمْ نسبوكِ
قد هجموا عليك
صغيرُهُم وكبيرُهُم
وغريبُهُم وقريبُهُم

نفروا ثقالا
نفروا زرافاتٍ ووحدانا نساءً أو رجالا
فاصبِرْ وإن خذلتُ مشيتك الرعيةُ



حين قد غابَ الرعاةُ
فخابَ سعيُّكَ في السعاةِ
وصرتَ قد بُدِّلَت بعد الحالِ حالا

• •

أقسمتُ بالملكِ
بدورةِ الفلكِ
بالنورِ والحاكِ
أن أستعيدَ لكِ
يا نيلُ منزلَكِ

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

• •

وقف الشهيدُ هنا على أشيائه :
قلمٍ ومحبرةٍ وفيضِ دمايه
القى وصيتهَ علينا
ثم صارَ إلى الخلاصِ من الرصاصِ
ونكهةِ البارودِ في لغةِ الحوازِ

— نحن الناجون من العار
 نيليون جنوبيون بُناة مساجد
 نوبيون أطباء نحاتون
 دقهليون رُواة قصائد
 من حَوَلِيَّات مَدِينَتَنَا
 غارة رمسيس وطرْدُ العِبرانيِّين
 شماليون دعاة مدارس
 مخترعون رعاة كنائس ساسة أمصار

— نحن الناجين من النار
 دَاعُونَ وَسَمْعِيُّونَ وَقَمْعِيُّونَ
 وَحَفَاطُ شَرْعِيَّونَ وَمِنْ أَيَّامِ قَبِيلَتِنَا :
 شَقُّ الْبَحْرِ لِمُوسَى وَنَجَاةُ الْإِسْرَائِيلِيِّينَ
 وَخَامُونَ وَمَحْمُودُونَ وَمَعْصُومُونَ
 وَخَرْفِيُّونَ وَسَيْفِيُّونَ وَأَخْيَارُ مِنْ أَخْيَارِ

* *

هجموا على البرين : لصُ قاده لصُ
 شبهتهم :
 هيهات ، ليس كقبحهم شخصُ
 - النيل يغلبهم -

فإن النيل يُغَرِّزُ ، ثم يمتصُّ

النيل يقتص

• •

رقد الشهيد

رقد الشهيد هنا على أشلائه

وهنا صحا

وتلا على الأشهاد خاتمة النشيد :

للنيل هيمنة

وقد سطعت عليه من بَشَنَسِ الشمس

<http://Archive.Scribd.com>

وارتفع الضحى

للنيل هيمنة وزجر

إنه إن هيمن ازدرج الغداة الرمل

أو زجر انتحى

للنيل هيمنة إذا هجم الظلام

إلى وراء من الامام وزام من خلف الإمام

ذو الجلابيب القصيرة واللحي

للنيل هيمنة إذا النور امحى

• •

الأولوية لى

روى الفيضانُ أنى العلة الأولى
وإن الأنهرَ الأخرى روافدُ تَمُحى
فى بحرِ سلسلةِ العللِ

الأولوية لى

ولست أرى على حوضٍ سوى حوضٍ
أنا لست المسيبى ولا الأمزون
كى أُغزى إلى أمسٍ قريبٍ
ثم انسبَ للغزاةِ الفاتحين ، وأنتحلُ
والحاكمة لى
غداة غدٍ سيعلو ذلك الصوتُ الخفيضُ
ويستفيضُ
وسوف أظهر مرة أخرى غدا لأكونَ آخر من يفيضُ
الساعة .. العجل .. العجلُ

الحاكمة لى

واقضى بالذى اقضى به
واقولُ لا ما قيلَ بل ما لم يُقَلْ
الساعة .. العجل .. الوَحَا

سَاكُونِ أَخَرَ مِنْ يَفِيضُ
وَلَنْ تُرَوِّعْنِي إِذَا الدَّلَتَا تَنَقَّبَتِ الرُّصَاصَةُ
أَوْ إِذَا الْوَادِي اتَّحَى
السَّاعَةَ .. الْعَجَلَ .. الْوَحَا
وَإِذَا غَدَاةٌ غَدٍ تَحْدُرَتْ السَّيُولُ مِنَ السَّهُولِ إِلَى التَّلُولِ

الْأُولَوِيَّةُ لِلذَّهُولِ
غَدَا إِذَا الْخُفَاشُ صَارَ هُوَ الْبَطْلُ
سَاكُونِ أَخَرَ مِنْ يَفِيضُ غَدَا إِذَا رَكِبَ الصَّهِيلُ صَدَى الصَّهِيلِ
الْأُولَوِيَّةُ لِلصُّلَيْلِ

غَدَا إِذَا الذَّنْبُ اسْتَفْتَا مِنَ الْحَمَلِ
سَاكُونِ أَخَرَ مِنْ يَفِيضُ
<http://Archivebeta.Sakhr.net>

غَدَا إِذَا شَرَبَ الْقَتِيلُ نَمَ الْقَتِيلِ
الْحَاكِمِيَّةُ لِي

سَأَحْمَلُ فِي ظِلَامِ الْيَاسِ قَنْدِيلَ الْأَمَلِ
وَأَقُولُ لَا مَا قَبِيلُ بَلْ مَا لَمْ يُقَلْ

السَّاعَةَ .. الْعَجَلَ .. الْوَحَا
السَّاعَةَ .. الْعَجَلَ .. الْعَجَلَ



العلم ، والدين وأسلمة العلوم

المسايرة ونوال العطاء . وهم إذ يصعدون أطماعهم تلك يغلقون دعائهم في خطاب تنتثر فيه العظات والمثل الأخلاقية ، أو تصطبغ فيه عبارات التفاخر والعدوان .
وهما يكن من أمر ، فينبغي علينا أن نميز بين مصطلحات الفها الناس وخطوطا بعضها ببعض دون أن يتوقفوا لحظة ليتبينوا الفرق بينها . مما أدى إلى سوء تقدير لما بينها من علاقة . وتلتزم تلك المصطلحات المعنية في شعبتين ، الأولى : فلسفة العلم ، ومنهج العلم ، وتطبيق العلم أى التكنولوجيا ، والثانية : الدين ، وعلم الكلام أو اللاهوت الإسلامى ، وسائر العلوم الدينية .

«حسن المسألة نصف العلم، كما يقول المفكر القديم ميمون بن مهران» ، أو بعبارة معاصرة وضع المشكلة نصف الطريق إلى حلها . فعلياً إذن أن نتحرى الأسئلة الحقيقية كي تدفعنا الإجابة عليها خطوة للأمام .
فأول كل شيء قبل أن نصطنع مشكلة ثم ندور حولها باحثين عن مخرج مستحيل ، أن نسل : ما المجال الذى تنتمى إليه قضيتنا ، ثم نتبعه بالسؤال : ما هدف هذا المجال ، وأخيراً ما وسائل ، أو أساليب ، أو منهج تحقيق هدف ذلك المجال ، فعندئذ لا تختلط معاييرنا التى نقيس بها الأمور ، ونحكم عليها ، ونختار من بينها .

١ — فلسفة العلم ، والعلم
يعد كل حديث فلسفى عن العلم فلسفة علم ، وهى ليست وصفاً محايداً يقرره الباحث العلمى بنفسه عن إجراءاته المنهجية ، أو بيان نتائج النظرية التى بلغها بحثه . فهى فرع من فروع الفلسفة لأنها تستوعب العلم

وأغلب الظن أن الكثير من الخطبين المجالات والمعايير إنما يرد ، إذا حسنت النوايا ، إلى جهل أصحابه بما يتحدثون فيه أو يدعون إليه ، أو إلى أن البعض ، إذا ساءت الطوية يصعدون من مشكلاتهم الشخصية الناتجة عن طموح مؤرق للقيادة والريادة ، أو اللهفة على

وتحتويه داخل رؤية فلسفية شاملة . وبذلك لاتزعم أنها تشرع للعلم ، أو تضع للعلماء القواعد والضوابط . بل هي تفسر فلسفى لاحق للعلم مثلما يكون علم (أو فلسفة) الجمال تفسيراً لاحقاً للتجربة الفنية والجمالية ، إبداعاً كانت أو تذوقاً .

وتتعدد فلسفات العلم بقدر تعدد المذاهب الفلسفية . فرغم أن العلم واحد ، وليس مذاهب شتى ، إلا أن أسلوب تناوله ، وليس ممارسته ، مختلف متعدد ومن ثم فليس لفلسفة العلم أن تقدم معارف علمية ، أو تشير على رجل العلم بمنهج أو أدوات بعينها .

ويشترط أمران للمشتغل بفلسفة العلم ، الأول : المنحى الفلسفى الذى ينبىء بالقدرة على التعميم والتجريد والشمول . والثانى الإنلام بتطورات العلم الذى يؤهله لمعرفة مايتحدث عنه من مفهومات ونظريات ومناهج علمية ، وإلا وجب عليه الانصراف إلى مايتقنه من مشاغل الحياة الأخرى .

وإذا ما فرغ بعض العلماء من بحوثهم ، وعمدوا إلى الكتابة في أهمية نتائجها ومكانتها ل تاريخ الإنسان ، وأثرها المتوقع في حياته ، إلى غير ذلك من موضوعات تتجاوز التقرير المباشر لنتائج البحث وخطواته ، إذا ما صنع بعض العلماء ذلك ، فإنهم يدلفون إلى تخصص آخر ليس هو العلم ، بل فلسفة العلم . وهم يصنعون هذا يتنازلون عن حصانتهم العلمية ، ويقفون على قدم المساواة مع سائر فلاسفة العلم بحيث يمكننا قبول آرائهم أو العزوف عنها دون أن يتوجب علينا أن نتخذ من آرائهم بينة فلسفية تكافئ في صحتها معادلاتهم وصيغهم العلمية . فهم بذلك لا يتمتعون بامتياز خاص يفرقهم عن غيرهم ، لأنهم يلحقون العلم في كتاباتهم برؤى فلسفية أو

لاهوتية خاصة تجعل مواقفهم ، فيما بينهم ، شديدة الاختلاف ، رغم اتفاقهم في إجراءاتهم العلمية . فتفسيرات «جيمس جينز» مثالية أفلاطونية ، بينما هو عند «أرثر ارنجستون» مثالية ذاتية ، وعند «أنشستين» نقدية كانطية ، ولدى «برنال» تفسيرات مادية جدلية (أي ماركسية) . وكلهم جميعاً من الحائزين على جائزة «نوبل» في فروع العلوم الطبيعية . وفيهم المؤمن بأله ، ذلك المهندس الأعظم الضامن لتطابق المشاهدات الطبيعية مع المعادلات الرياضية مثل «جينز» . ومنهم المؤمن بالدين ولكن دون إله مثل «أنشستين» . ومنهم الملحد المادى مثل «برنال» ولن نجد أثراً لإيمانهم أو الحادهم ، لمثاليتهم أو ماديتهم فيما يمارسون من خطوات منهجية ، أو يصوغونه من معادلات رياضية .

وليس لنا خيار فيما يخص علمهم ، بينما نحن أحرار في السخط على فلسفتهم أو الرضا عنها مادامت لاتعتمد على الاستدلال العلمى ، بل تقوم على ما ارتضاه كل منهم من نسق فلسفى أو اعتقاد دينى . أما العلم فله شأن آخر وربما يحسن أن ننأى به عن دلالة لخرى شائعة تجعل منه تطبيقاً لنتائج بحثه وهو ما يسمى بالتكنولوجيا .

فالعلم بحث يراد به الاكتشاف ، أما التكنولوجيا فتتخذ من الاكتشافات النظرية أساساً لتصميم الاختراعات من أجهزة وآلات . ولاريب أن القائم بالاختراع هو عالم أيضاً وقد يكون هو نفسه صاحب الاكتشاف . وربما تسرعنا في الاستنتاج من كون رجل العلم واحداً في البحث ، والتطبيق ، أن المهمة واحدة . غير أن الأمر ليس على هذا النحو . فالاكتشاف الطاقة الذرية مسألة تخص البحث العلمى ، أما تسخيرها لدمار الإنسان ، أو لرخائه فقرار لايملك العلم اتخاذها أو

صياغته . فالقرار الخاص بالتكنولوجيا صادر من مجال آخر غير العلم لأنه يقوم على مقاسد غير علمية قد تكون سياسية أو اقتصادية أو عسكرية ، أو تكون رهينة الولاء القومي ، أو الديني ، أو المذهبي أو غير ذلك من أنواع الولاء ، بينما يكون الولاء في العلم موقوفاً على الالتزام بالمنهج العلمي . وإذا مرضخ رجل العلم للعمل تحت وصايه أى ولاء آخر ، في مجال التكنولوجيا ، فإنه يحمل مسئولية الشخصية بوصفه إنساناً أو مواطناً له أهواؤه ومصالحه التي لاشأن للعلم بها .

٢ - المنهج العلمي والموضوعية العلمية

يقوم المنهج وحده بتمييز العلم عن سائر الفاعليات الإنسانية ، لأن النتائج العلمية سرعان مايدل عنها إلى مايتجاوزها من صيغ علمية أخرى أكثر استيعاباً من سابقتها ، أى أكثر صدقاً منها .

فالصدق أو الحقيقة Truth العلمية ليست هي الواقع Reality نفسه ، وليست انعكاساً له أو تطابقاً معه ، بل هي وصف إيجابي لحكمنا أو تقريرنا عن الواقع ، فإذا يكون صادقاً (أى حقيقياً أو حقاً) وإما يكون كاذباً أو باطلاً . ويعني هذا أن الحقيقة العلمية ليست قابعة هناك وعلينا أن نثر عليها أو تكشف عن غطاؤها الذي تخفى تحته ، كما لو كانت شيئاً أو كيانا معينا على نحو ماتوهمنا الصياغة اللغوية .

فصدق الفرض العلمي (أى حقيقته) ليس سوى التنبؤ والتحقق المتواصل له ، ووجوده المستمر داخل طائفة المعرفة (المقبولة) لدى جماعة الباحثين في مرحلة معينة من مراحل تطور العلم في ذلك المجال أو ذاك . ومن ثم فليس لنا أن نضع «الحقيقة» العملية خارج العالم المتغير أو بالأحرى ، خارج تقارير العلماء عن هذا العالم ،

وخارج قدرات الباحثين النامية ، لأنها تظل خاضعة للاختيار المتواصل . فليس ثمة حقيقة علمية نهائية ، بل تستأنف البحوث المتعاقبة خطواتها على طريق ذلك الطموح والتطلع الذي لايفك لحظة عن التقدم . ومايزال العلم في كل الميادين مجازفات ومخاطرات ، وكل حقائقه موقوتة نسبية لاتبقى كذلك إلا إلى حين . فالعلم جهد إنسان لمعرفة الارتباطات بين الوقائع للتنبؤ بها عن طريق اختزال الصلات بين الأشياء والحوادث في الزمان والمكان إلى أقل عدد ممكن من المفهومات . ولأنه جهد إنسان فهو قابل للتطور واتساع الإمكانات إلى غير حدود سوى قواعد المنهج العلمي التي تشترط التناول الموضوعي لمشكلات أو موضوعات البحث . وهذا التناول الموضوعي هو الذي يميز العلم عن غيره من سائر الفاعليات الإنسانية مثل الدين والفلسفة والفن . وبعبارة أخرى ، يمكن القول بأن كل مايقبل التناول الموضوعي هو علم ، شرط أن نحذر مصطلح الموضوعية من كل مايرين عليه من سوء استخدام ، أو يكتفه من سوء فهم .

«الموضوعي» هو مايقبل إثبات صحته بين الباحثين المختلفين . ويعني هذا أن تكون معالجة مشكلات البحث العلمي أو موضوعاته مشروطة بعدم الإهابة بالوحى ، أو الذوق أو المزاج ، أو الإلهام ، أو الاتصال بعالم الجن ، أو الملائكة ، أو الرؤيا أثناء المنام ، أو الأخلاق الشخصية ، إلى غير ذلك مما لا يخضع لامتحان صحته بين الجميع أو مشاركتهم فيه على قدم المساواة . وربما ارتأى بعض الباحثين أن شرارة الفرض العلمي قد انقذت في رموسهم بفضل بعض تلك العوامل المذكورة وقد يكون ذلك صحيحاً ، إلا أن الفرض لاتتحقق صحته بفضل الاعتراف بتلك العوامل ، حتى لو أقسم الباحث على صدقها باغلب الأيمان ، لأن المنهج العلمي يقتضى أن

يصوغ الباحث فرضه ، ويسعى إلى إثباته بتدبير الظروف والشروط التي تقضي أمام الجميع ، إلى النتائج التي تلزم على افتراض صحة مآقره في فرضه ، وأن تكون تلك الظروف والشروط مما يمكن لغيره أن يجريها بنفس الطريقة حتى يبلغ النتائج نفسها ، وإلا كان الفرض باطلاً .

ولا يشترط للباحث ، لكي يؤدي تلك الإجراءات والخطوات أن يمر بامتحان لعقيدته الدينية أو أخلاقه الشخصية ، أو ذوقه الفني ، أو صلته بجيرانه أو حكومته ، لأن الشرط الوحيد هو الكفاءة في ممارسة المنهج العلمي المتفق عليه بين الباحثين ، سواء اختلفت بينهم سبل العقيدة الدينية أو السياسية ، أو الفلسفية أو غيرها .

فنحن لا نفرض «لاين خلدون» آراءه في علم الاجتماع لأنه كان نموذجاً للانتهازية السياسية والتكالب على المنافع المادية كما نعرفها من سيرته الشخصية ، كما لا ننكر على «فرايسيس بيكون» أفكاره المنهجية عن الاستقراء لأنه كان مرتشياً ومدلساً في حياته الشخصية والسياسية . وليس لنا أن نعيب على «ديكارت» هندسته التحليلية التي اكتشفها أو صاغها لأنه أنجب ابنة غير شرعية . وإيضاً لا يمكن أن نستريب في صحة النظرية النسبية «لاينشتاين» لأنه صرح بأنه يقلل الدين كجموع من القيم ، ولكن دون الاعتقاد بأنه يتدخل في مسار الكون . فهذه المسائل جميعاً ليست شرطاً مسبقاً لأداء البحث العلمي لأنها لا تدخل عنصراً أو خطياً في نسج القضية العلمية .

فالموضوعية إذن ليست إلغاءً للذاتية أو أخلاقاً متينة تحول دون التحيز والمحابة وإلا كن سبيل العلم هو

الوعظ والإرشاد . بل هو خفض للتأثيرات الذاتية للباحثين التي لاتجد — تلقائياً — وليس عن طريق العظة والدعوة — طريقها إلى أداء خطوات المنهج العلمي . وذلك لأنها هي ما يمكن الاشتراك في إنجازه ، وسلوك نفس الطريق لبلوغ نتائجه . أو هي ما يبنس خلال العمل المتفق عليه بين الباحثين أو ما يتيح الاتفاق على الخطوات المشتركة التي تعالج بها الموضوعات بحيث تؤدي إلى الحسم أو الفصل بين ما هو صحيح وما هو خطأ فيما ينشأ عنه الخلاف بين الباحثين . وحينئذ يكون «الموضوعي» هو المشترك بالنسبة لباحثين مختلفين متعددين ، ويمكن نقله وإيصاله من واحد إلى آخر . وليست الإحساسات أو الموجودات المنعزلة مما يقبل النقل ، بل ما يمكن صياغته في علاقات ومفاهيم . ويعنى ذلك أن الموضوعية لا تتحقق إلا إذا سلك الفكر العلمي طريق صوغ الفروض التي يمكن أن تخضع للتحقق والإثبات دون اعتماد على مدد آخر من الدين أو الأخلاق أو الفن أو السياسة .

وهذا المشترك العام آفق متحرك وليس خالداً أو مطلقاً وإلا ماتطور العلم . ولابد من اشتراك الجماعة العلمية ، أي أولئك الذين يستخدمون المنهج العلمي في كل مكان في نظام واحد للاداء ، على أساس من وحدة منظومة المفاهيم ، ومن خلال ما توافر لهم من عالم مشترك للبحث والمناقشة والتداول بحيث يصل أعضاء الجماعة إلى النتائج نفسها ، ويصفون كل ما ينحرف عن إجماعهم أو اتفاقهم على أنه خطأ . ويعنى هذا أن التزامهم بالمنهج العلمي يتيح لهم عقد حوار متصل مفتوح ، وإلا أصبح حوارهم مستحيلاً إذا اشترط أحدهم الإيمان بعقيدة معينة أو فلسفة بعينها أو الإقرار بامتياز عرق أو جنس أو لون .

وربما حثت الباحث عقيدة ما أو موقف إنساني معين على اختيار العمل بالعلم والبحث ، أو الهمه أفكاراً معينة ، ولكنه لا يضمن باعثة ذلك عنصراً في بنية فرضه العلمى ، بل عليه أن يقدم ما يثبت صحته لغيره ممن لا يشاركه باعثة الأصل . فهذا السبب سقطت سريعاً مزاعم «سكتالين» عن العلم البروليتارى ، و«هتكر» عن العلم الأرى ، كما انهارت من قبلهم منذ زمان بعيد تدخلات محاكم التفتيش الكاثوليكية في تقييم البحث العلمى .

ويحسن بنا في هذا الصدد أن نفرق بين أمرين ، الأول هو السياق أو الوعاء الثقافى الذى تتشكل فيه عمليات البحث العلمى ، وهو الذى تضطرب فيه النظم الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، وتتنازع فيه أو تسود صبغات دينية أو فلسفية مما من شأنه أن يدفع إلى تطور العلم ، أو تدهوره . والأمر الثانى هو المحتوى المعرفى الذى ينتجه المنهج العلمى . فاما الأول فهو خضص تصطرح فيه المجالات والمستويات المتعددة ولكل منها معاييرها الخاصة التى تحكم اختيارات الناس ومواقفهم منها . أما الثانى فرغم تشكله في رحم هذا السياق ، الا أنه متى أصبح منتجاً للعلم خضع على الفور لمعايير المنهج العلمى وحدها دون الإشارة إلى العوامل التى أسهمت في تكوين رجل العلم بوصفه مواطناً سياسياً أو عضواً في مجتمع أو فئة يعينها . ولعل هذا يماثل إلى حد ما يحدث في مجال الفن ، فالفنان إنسان يتشكل في مجتمع معين ، ولكنه عندما يبدع عملاً فإننا نحكم عليه بمعايير الفن ، ولا يتوقف تذوقنا لعمله على معرفة عقيدة الفنان وأخلاقه الشخصية وغير ذلك مما يتألف منه سياقه أو وعاءه الثقافى .

ولئن كان العلم يستمد مبررات وجوده وتطوره من نظم ثقافية معينة ، فإنه لا يثبت أن يتخطاها بماله من فاعلية نوعية خاصة لانتكافا مع العوامل الباعثة على قيامه ، ولا يتطابق معها . فهو يتزود منها ريشاً ينطلق متخذاً مساره الخاص ، ومعايير الموضوعية المحددة .

بيد أن هذا التمييز السابق لم يكن معترفاً به منذ فترة طويلة ، فقد اختلط العلم بغيره مما أدى إلى وقوعه في أسر معايير مجالات أخرى . ولم يكن من المستطاع أن نفرق بين العلم من جهة ، وبين المضاد للعلم ، والمغاير للعلم من جهة أخرى ، حتى منتصف القرن الماضى ، فاستقل العلم بمنهجه وأصبح من الميسور تمييزه عما كان منافساً له مثل ضرب السحر والكهانة والعرافة والتنجيم . وهى المجالات التى أضحت مضادة له لأنها تفتقد الموضوعية . كما انفصلت عن المجالات المغايرة للعلم ، وكان يعيش في كنفها وحضانتها مثل الدين والفلسفة والأيدىولوجية . قصار لكل منها أهدافه الخاصة وأساليبه النوعية في تحقيقها ولم تعد تتأثر بتقدم العلم أو تخلفه لأنها لاتدعى وصايتها على العلم أو تعلن مناومتها له . فلكل شأنه الخاص ، وحسبها أن تؤثر دون ريب في شخصية الباحث بوصفه إنساناً دون أن تتسلل إلى المحتوى المعرفى الذى ينتجه . وذلك بخلاف المجالات المضادة له التى تفقد نفوذها كلما تقدم العلم .

٣ - الدين

ينبغي أن نميز في المجال الدينى بين العقيدة أو الإيمان ، وعلم الكلام أو اللاهوت ، والعلوم الدينية لتكون على بيئة من أمرنا في فهم العلاقة بين الدين والعلم .

فالعقيدة الدينية تهدف إلى مقاومة الإنسان للفنان بالتوحد مع الكل في الأبدية والخلود ، مسلحاً بالقوى

محددة للقيم ، والوعى بها ، والسعى دوماً إلى تدعيمها والتوسع في نشر أثرها .

وإذا كان للدين أن يعالج تقييم الفكر أو الفعل الإنسانى ، فهو يسمو على تناول الوقائع والعلاقات بينها لأن ذلك من شأن العلم الذى عليه أن يضع القواعد العامة أو المفصلة التى تحدد الصلة المتبادلة بين الأشياء والحوادث فى الزمان والمكان .

ويحث الدين على العلم ويهيبه الإنسان للتعلم ، ولكنه لا يقدم علماً بعينه لأنه غير قابل للتجاوز والتصحيح والنقد المستمر الذى يخضع له العلم ، فكان هنا كالمسح يسحذ ولا يقطع ، إن أبيع ذلك التعبير .

ولقد كان لنا فى رسول الله أسوة حسنة عندما فرقَ فى صفاء باهر بين مانسميه العلم والتكنولوجيا من جهة ، وبين الدين أو الوحي من جهة أخرى فيما حدث عند تنظيمه لصفوف المجاهدين فى غزوة بدر . فقد سألهم **والحجاب بين المنذر بين الجموح قاتلا** : يا رسول الله ، أرايت هذا المنزل ، أمزلاً أنزلك الله ليس لنا أن نتقدمه ولا نتأخر عنه ، أم هو الرأى ، والحرب ، والمكيدة ؟ فقال رسول الله ، بل هو الرأى ، والحرب والمكيدة . قال الحجاب : يا رسول الله فإن هذا ليس بمنزل ، فانهض بالناس ... إلى آخر الاثر كما يحكيه **«ابن هشام»** فى السيرة النبوية .

وإزعم أن هذا الحدث كان درساً أراد الله لنا وأمضاء الرسول ليميز بين أمر الوحي (أو الدين) وأمور حياتنا التى تتنازعها التخصصات والمجالات . فالرأى هنا يقابل العلم أى النظر والبحث ، والحرب هى التخصص أو المجال ، والمكيدة هى التكنولوجيا ، أى تطبيق ما يبدى إليه الرأى والبحث . إلا أننا ، لسوء الطالع ، نمنع فى

المقدسة أمام المجهول ، مدعناً للمثبثة الزلغية ، ومسلماً بالغيب ، ومتربحاً الحساب فى الآخرة بعيداً عن معايير الدنيا ، ونظم ظواهرها الطبيعية والاجتماعية . ولا تُعنى عقائد الدين بتفسير الكون إلا بقدر ماتحدد للإنسان ماينبغى أن يقوم به إزاء هذا الكون . وتعمد نظرة الدين الكونية على تعيين مراتب الأشياء والأفعال ، ومنازلها ، فتمة ما هو اسمى وماهو أدنى ، وما هو مقدس ، وماهو دنس ، وماهو مباح وماهو محرم . ومعنى عرف المؤمن ذلك التدرج أو التفاضل فى المنزلة كان التزامه إزاءها بمواقف محددة . قد يكون بينها الطقوس والشعائر ، كما يكون يظها العلاقات والمعاملات . ويفضى هذا التدرج الحتمى إلى قيمة عليها هى منبع القيم جميعا ، ومصدر السلطة والالتزام ، وأصل الوحدة فى تجليات الكون . وعلى هذا يكون الخلاص أو الفوز فى الدنيا والآخرة محسوباً بمدى الامتثال للقيم الدينية ، والاخذ بما تأمر به واجتناب ما تنهى عنه .

ولأن الدين موقف قيمى موحد ، فإنه لايجتزأ من الإنسان جانباً دون آخر ، بل يصون توازن حياته ، ولابد أن يؤدى ترجيح قيمة على أخرى ، أو تغليب جانب على آخر فى الانسان ، إلى أن يستعاد توازن حياته عن طريق مايقع به الدين وجدان المؤمن من سلوى وعزاء ، ومايرتقيه من مثوبة وجزاء تعوضه جميعا عما افتقده أو عاناه فى الانصراف عن بعض القيم ، والإقبال على غيرها . فالدين هو الذى يرسم الغاية ، بينما يزودنا العلم بمعرفة الوسائل التى تساهم فى بلوغ تلك الغاية . وهى المثل العليا للتجربة الإنسانية ووحدة جميع الغايات المثالية التى تثير فى الإنسان الأمل فى تحقيقها والعمل من أجلها . وبذلك تعيد التجربة الدينية للنفس لطمأنينة والسلام ، وتحث على العمل والسعى . وبذلك يكون الدين منظومة

الجهل ، ونرسخ التخلف بخلط الأوراق جميعاً بسوء نية ، أو بسوء تقدير أو تدبير ، ونحسب بذلك أننا مهتدون ، وأنها نحسن صنعا !

فيذا أردنا أن نكشف عن الفروق المميزة للنص أو الخطاب الديني في مقابل النص أو الخطاب العلمي من جهة المصدر ، والمنهج ، والمحتوى لوجدناهما دائرتين متخارجتين لأسبيل إلى الاشتباك بينهما . فمن حيث المصدر أو المرجع ، لا بد للمؤمن من الإقرار بأن الدين من عند الله ويبلغه عن طريق الوحي . أما العلم فينتج عن نشاط إنساني عقلي أو تجريبي يخطئ ويصيب . ومن حيث المنهج أو الأسلوب ، يهيب الدين بالإيمان والتسليم ولا يشترط التصديق به الحجة العقلية الدامغة أو التجربة الحسية المباشرة التي يتفق حولها الجميع ، وإلا لكان الناس في كل زمان ومكان على دين واحد كما أن طبيعة موضوعاته لا يمكن أن تخضع لمعايير المنطق الإنساني المعتاد أو مقاييس الخبرة الواقعية المألوفة . وقد يلجأ النص الديني أحيانا إلى نوع من القياس أو التمثيل العقلين ولكن لترسيخ الإيمان أو الحفز عليه وتقريب مداخله لما اعتاد عليه الناس في عالم الشهادة ، على ألا يكون هذا القياس أو ذلك التمثيل شرطاً للتصديق على العقيدة التي تبدأ بالإيمان بالخلق من عدم ، أي خروج الوجود من اللاوجود ، كما يقول الفلاسفة ، فهذا أمر ليس في خبرة الإنسان أو من بين قواعده المنطقية التي يمارسها في حياته اليومية .

وإذا كان العلم الطبيعي بأسره يقوم على الاقتناع بأن المادة لا تفنى ولا تستحدث ، فإنه لا يعني أن العلم والدين متناقضان مما يؤدي بالمؤمن إلى رفض العلم كله . فالتناقض لا يكون إلا إذا توجب الاعتبار وتوحدت الجهة .

ولكن الخلاف ولا أقول التناقض ، بين الدين والعلم في هذا الصدد يرجع إلى اختلاف المجالين والعالمين بالنسبة للدين والعلم . فحسب العلم أن يقف عند مايتاح له من عالم الشهادة ، بينما يشمل الدين عالم الغيب الذي ليس موضوعاً للعلم الإنساني .

ولهذا السبب كان أسلوب النص الديني ذا طبيعة خاصة تميزه عن أسلوب التقرير العلمي . فلأن الدين يتحدث عن عالم الغيب وعن أمور تفوق وقائع الحياة وظواهر الطبيعة كالروح والملائكة ، والمبدأ والمعاد ، والخلق والبعث ، وكان على الخطاب الديني أن يستخدم لغة البشر التي لم توضع للتعبير عن ذلك ، لذلك جاء النص الديني مليئاً بكل صور المجاز ، حيث تشير الألفاظ إلى دلالات متعددة تتجاوز الدلالات المباشرة المعتادة . وليس لهذا الأسلوب المجازي أن يقارن بالأسلوب التقريري للعلم الذي تحدد فيه لكل لفظة دلالة واحدة لاتعدوها .

والإيمان الديني نوع من الميثاق والالتزام فهو ماوقر في القلب وصدقه العمل ، وليس أمراً مشروطاً بما يدلل عليه العقل أو تثبته التجربة . ولأنه صالح لكل زمان ومكان فليس نسبياً أي مشروطاً بالزمان والمكان ، وليس متغيراً قابلاً للتطور والتجاوز .

ويقوم الدين على المحتومية ، وليس الحتمية كما لعلم فالأخيرة مشروطة بالمقدمات التي تؤدي إلى نتيجة بعينها فإذا لم تقع المقدمات امتنعت النتيجة . على حين أن المحتومية لا تشترط مقدمات معينة لحدوث نتيجة بعينها لأن النتائج موكولة بمشية الله مهما تكن المقدمات . وهذا هو ما نعينه أحيانا بالقضاء والقدر . ومعنى هذا أن المنهج العلمي لاشأن له في فهم تلك الأمور

التي جعلها الله لنا امتحاناً وابتلاءً لحكمة لانعرفها . أما الدعوة الدينية إلى اتباع الأسباب فهي حث على العلم واستخدام المنطق ولكنها ليست ضرة لازمة ، وعلى غير ما نجاهد في تعامل العلم مع الجانب الذي يخصه من عالم الشهادة .

وإذا كان الفعل الإنساني ، كما يعالجه العلم ، متصلاً ونتيجة وكما يقاس خارجياً فإن الدين يمكن أن يقطع تلك الصلة بين الفعل ونتيجته عن طريق التوبة اللاحقة ، والمغفرة الإلهية إذا شاء الله . وكذلك يفرق الدين بين النية الباطنة والمظهر الخارجي ، فلا يحاسب الفعل الواحد على نحو واحد على منوال مطرد .

وثمة فارق جوهري يميز الدين من العلم ، وهو أن الدين في نهاية الأمر معيارى يدعو إلى ما ينبغي أن يكون ، ويقس الأمور وفقاً لأوامر الله ونواهيه . بينما العلم يصف ما هو كائن ويفسره ويحاول أن يتنبأ به . ولذلك فإن الدين عقيدة مكتملة نهائية منزعة عن التصحيح أو الإضافة . وليس العلم كذلك لأنه ما يزال يكتشف الجديد ويراجع نتائجه ، ويصحح خطواته حتى يربط الله الأرض من عليها .

٤ - العلوم الدينية

يقف على رأسها علم أصول الدين ، أى علم الكلام أو التوحيد ، أو هو اللاهوت الإسلامى وموضوعه أو هدفه إثبات العقائد بالأدلة العقلية ، أو الدفاع عنها ولكن تحت مظلة الإيمان المسبق بالنص . فهو لا يصعد من التجارب والوقائع لكى يبلغ نتيجة عامة كما يصنع العلم بل يبدأ بالنص المسلم به ليستخرج منه تصوراً عقلياً معيناً وفهماً خاصاً للعقيدة .

ولقد تعددت وتناحرت فرق أهل الكلام حول تلك

القضايا رغم احتكامها جميعاً إلى النصوص الشرعية . ولم يقف النزاع عند الجدل بل تعداه إلى سفك الدماء بتكفير كل منها للآخرى واتهامها بالزندقة أو المروق . أما علم الفقه فهو معرفة أحكام الله فى أفعال العباد المكلفين بالوجوب والحظر والنذب والكراهة والإباحة ، من الأدلة الشرعية أى القرآن والسنة . ويقرر ابن خلدون ، فى مقدمته أن السلف كانوا يستخرجون تلك الأحكام الفقهية على خلاف بينهم وقال بضرورة هذا الاختلاف بين الفقهاء «بضرورة أن الأدلة غالبها من النصوص ، وهى بلغة العرب ، وفى اقتضاءات الغاظها للكثير من معانيها اختلاف بينهم معروف ، وإيضاً فالسنة مختلفة الطرق فى الثبوت وتتعارض فى الأكثر أحكامها فتحتاج إلى الترجيح وهو مختلف أيضاً . فالأدلة من غير النصوص مختلف فيها ، وإيضاً فالوقائع المتجددة لا تفرى بها النصوص ، وما كان منها غير ظاهر فى المنصوص فيحمل على منصوص آخر لمشابهة بينهما ، وهذه كلها إشارات للخلاف ضرورته الوقوع» .

أما علم «أصول الفقه» فهو النظر فى الأدلة الشرعية من حيث تؤخذ منها الأحكام والتكاليف ، أى هو المنطق الذى يضع القواعد لاستنباط الأحكام من الأدلة الشرعية ، أى القرآن والسنة .

وهناك أيضاً علوم القرآن ، والحديث ، والفرائض ، أى الموارث ، وهى جميعاً «علوم» تعتمد على الحفظ والشرح على المتن ، أى النصوص ولا تبحث خارج النص لأنها لا تعنى باكتشاف جديد بقدر ما يعنىها الاطمئنان إلى ثبوت النص وبيان المعايير التى ينبغى أن يلتزم بها المؤمن المكلف فليست مهمتها إذن قراءة ظواهر الطبيعة كما

يصنع المعلم المعاصر ، بل قراءة النص الديني وإتقان فهمه وتاويله واستخلاص أحكامه .

وهذه العلوم جميعا ليست علوماً موضوعية ، بالمعنى الذى أثبتناه لها ، أى أنها لاتعبر عن اتفاق وجهات النظر ، وليس لها منهج العلم ، بالمعنى المعاصر ، الذى نحتكم إليه للتفرقة بين ما هو صادق لو باطل ، والأمر كله متروك للاختيار وفقاً لمصلحة أو نزعة معينة . وإذا كانت العلوم المعاصرة قائمة على التراكم ثم التجاوز ثم التراكم على النحو الذى يجعل من صرح العلم طوايق يرتفع فيها الواحد فوق الآخر على أساس مشترك من المنهج العلمى ، فإن العلوم الدينية بمثابة قصور وثيلات تتعدد بقدر اختلاف مذاهبها أو اعلامها .

٥ - اسلمة العلوم الاجتماعية

ربما اتفق معنا كثير من الدعاة على أن الدين لا يقدم محتوى معرفيا بعينه فيما يختص بالعلوم الطبيعية ولكنهم يختلفون بصدد العلوم الاجتماعية أو الإنسانية . فمنهم من يسمى علوم الطبيعة علوم التسخير أو علوم الوسائل بينما العلوم الاجتماعية هى علوم الغايات . وقد يحلو للبعض أن يسمى علوم الطبيعة «بالفكر الهواء» أى الذى يتنفسه الجميع دون استثناء على أن تكون العلوم الاجتماعية هى «الفكر الجيش» أى المحتشد المعبى للدفاع عن الإسلام في وجه الفكر الحبيس لدى الغرب وهو علومه الاجتماعية .

ونحن نسلم معهم بأن العلوم الاجتماعية اليوم ليست على مستوى العلوم الطبيعية ولم تبلغ بعد مرحلة النضج التى تتوافر فيها الموضوعية التى يشترطها العلم . ولذلك ماتزال الاجتهادات فيها مشتبكة بانساق فلسفية متضاربة وإيديولوجيات متنازعة . وليس في وسعنا أن

نحرر صيغها ونتائجها النظرية من عناصر أخرى غير علمية مثل الالتزامات القيمية والسياسية والاقتصادية وغيرها .

فما دام الأمر على هذا النحو من الخلاف والتناقض فلم لا يكون لنا علومنا الإسلامية بديلاً للعلوم الماركسية والراسمالية وغيرها ؟

ربما كان هذا السؤال مشروعاً لو استبدلنا بكلمة علوم كلمة فلسفة علوم بالمعنى الذى أسلفنا بيانه أو علم كلام جديد . فنحن أحرار في فلسفة العلوم أو علم الكلام الذى نختاره أو نضعه مادامنا لانطرحه بوصفه قضايا علمية يمكن أن يتفق حولها المسلمون وغير المسلمين . فالفلسفة وعلم الكلام مثل الدين ، لايتطلبان الموضوعية ، وليس في مقدورنا كمسلمين أن ندعو غيرنا ونثبت لهم بالأدلة العقلية القاطعة والتجارب العلمية ، كما يصنع العلم ، إن الله اختار محمداً رسولاً وأنه أسرى به أو أن جبريل أقرأه القرآن أفكاهها مسائل تخص الإيمان والتصديق ، ومن قبل ذلك ، الهداية من الرحمن . ولايمكن أن ينقل احد إيمانه إلى الآخر بالأسلوب العلمى إلا أن يشرح الله صدره للإيمان .

فإذا عجزت العلوم الاجتماعية اليوم عن الوفاء بشرط الموضوعية فهذه نقیصة لابد من السعى إلى إزالة العقبات التى تحول دون استكمالها . وليس لنا أن نجعل من هذه النقيصة مبرراً لدخول حلبة المنافسة بين الآراء التى تعلن تحيزها منذ البداية . فإذا أقررنا بامتناع الموضوعية أو استحالتها بالنسبة للعلوم الاجتماعية ، فإن الأمانة واستقامة القصد بل والذكاء البسيط ، كل ذلك يفرض علينا الاعتراف باستحالة العلوم الاجتماعية ، وبالتالي فليس ثمة مايسمى علوم إسلامية ، وعلوم غير

المنحى الذى هو مواقفهم الدينية والفلسفية والسياسة .
ومن هنا احتدمت الخصومة داخل العلوم
الاجتماعية المعاصرة . ولأمر للخروج من هذا المأزق ، من
السعى إلى تحقيق الموضوعية التى لاتسجل بالدعوات
والعظات والخطابة ، بل بتوافر شرطين هما :

الأول ويمكن تسميته «التساوق المنهجى» . ويعنى
إمكان رد «المناهج» المختلفة حالياً ، وتطويعها للترجمة إلى
خطوات وإجراءات يمكن أن يؤديها أى باحث مهما أنكر
المنحى الذى يقترح تلك المناهج .

والثانى هو «التكافؤ القياسى» . ويعنى الاتفاق على
التعريفات الإجرائية للمفاهيم ومؤشراتها بحيث يمكن
أن تنسبها إلى مقام مشترك يتيح المقارنة الدقيقة على
أساس الاتفاق على وحدات القياس .

فمنذ ذلك فقط يمكن أن تؤسس الموضوعية للعلوم
الاجتماعية ، فنصوغ القضايا الاجتماعية على الوجه
الذى لا يجعل الحكم عليها رهناً بمعايير الحكم على
المنحى دينياً كان أو فلسفياً أو أيديولوجياً . وبعبارة
أخرى ، تصاغ القضايا المختلف حولها في هيئة فروض
علمية تقبل التحقق من صحتها أو كذبها . فتخرج بذلك
العبارات التى تتضمن المصطلحات المستمدة من مجالات
دخيلة على العلم ، ولا تخضع للتحقق من الإجراءات
العلمية .

وعلى أية حال ، فإن أصحاب دعوة العلوم الاجتماعية
اسلامية ، ينتمون إلى تيار عريض تؤرقه التبعية
الاقتصادية والسياسية للغرب . فنراهم يوغلون في رفض
نظريات وأدواته العلمية وقد تملكهم شعور بالاستعلاء
الزائف الذى يملق الغرور والجهل لدى قرائه من الطلاب
وأصحاب السلطان . غير أن اجتهاداتهم في هذا الصدد

إسلامية في مجال دراسة المجتمع والإنسان . وليس من
الشرف أن نقيم «علماء» نسميها إسلامية ونحن نعلم علم
اليقين أن أساسها ومبرر اقتراحها هو غياب الموضوعية
بمعنى إمكان الاتفاق بين الباحثين جميعاً مهما يكن من
دينهم أو فلسفتهم أو أيديولوجيتهم . فإذا أردت علماً
فوجب أن يكون موضوعياً وإلا فاطلب شيئاً آخر ؛ وضع
عليه اسمه الحقيقي دون تزوير . وليس الدين بحاجة إلى
العلم لترسيخ الإيمان ، فالعلم معيار الدين ، بل إن
أهدافه أشد تواضعاً وأقل نفوذاً وشمولاً من أهداف
الدين .

وإذا كان العلم إسلامياً فكيف أتداوله مع غير
المسلمين ؟ ، أم أنه مقصور علينا ، ولكل علمه كما لكل
دينه ؟ ومن قبل ذلك العلم الإسلامى المزعوم ؟
ما السلطة العلمية التى احتكم إليها للاختيار من بين تلك
العلوم التى ينتجها أصحابها باسم الدين ؟ أم أن لكل
فرد الحق في إنتاج علمه الإسلامى الخاص ويمطره في
سوق حرة لتداول التعميمات الفردية التى لا تخضع
لسلطة المنهج الموضوعى . ومن ثم لكل منا أن يصدر
أحكامه ونظرياته ، وليس لغيره أن يطالبه بتأييدها علمياً
وإلا رشفه بسهام التكفير أو اتهمه بسوء التأويل ؟
نحن إذن بيازاء خيارين لاثالث لهما ، فيما نسعى إلى
تأسيس علوم اجتماعية موضوعية لو ننكر قيام العلوم
الاجتماعية لاستحالة بلوغها للموضوعية .

فالمشكلة الحقيقية الراهنة في العلوم الاجتماعية هي
اختلاط المنهج بالمنحى وامتزاج العناصر العلمية بغير
العلمية دون تمييز ، بحيث وقع بعض الباحثين في هذه
العلوم تحت إغراء إطلاق تسميات متعددة على مناهجهم
ومن ثم لاندج سبيلاً لإقامة اتفاق حول ما يصلون إليه من
نتائج . فجعلوا اتفاقهم حول المنهج مشروطاً بالاتفاق على

لا تبرا من احتمالين ، إذا انعمنا النظر : أنها تضع تلك العلوم الموهومة نظريات علمية صاغها غربيون ولكن تحت لافتات وعناوين إسلامية وترجمات بديلة يغتربونها من التراث القديم بعد أن تعتسف تأويلأ بعيدأ ومعتزساً لآيات قرآنية وأحاديث شريفة؛ وإما لا تقدم سوى مضمون أخلاقي وعظي فضفاض تحت مصطلحات تذكرنا بعلم الكلام القديم لدى المعتزلة ، والأشاعرة ومقالات ابن مسكويه والغزالي وابن تيمية ، وأحياناً مصطلحات ابن خلدون على أفضل الأحوال وهم في الحالتين ، ينتزعون من الآيات والأحاديث لميبرون به اقتناعاً مسبقاً لديهم في شئون السياسة والاقتصاد والاجتماع ، ولم يكن ثمة اكتشاف من النص أو الواقع على السواء .

ومهما يكن من أمر تلك الدعاوى أو المحاولات ، فإنها ترتد بالعلم إلى دلالته القديمة التي ألفها الناس في القرون الوسطى عندما قصر العلم على المتخصصين في الدراسات الدينية ، وأصبح شرحاً على المتن أو تأويلأ للنص . وكان معيار الكفاءة العلمية، الحفظ والتقليد . ويعنى هذا في نهاية الامر أن نستبدل أستاذاً بأستاذ نحفظ عنه

ونقلده ، وبدلاً من التلمذة على أساتذة من الغرب نعود إلى أساتذتنا المسلمين أمثال الغزالي وابن تيمية وابن خلدون وغيرهم ممن يزالون تحت التنقيب أو التحقيق . فحسب أصحابنا أن يعكفوا على قراءة الكتب فهو أيسر عليهم من مطالعة الطبيعة والإنسان لاكتشاف قوانين الوجود والحياة . فلهم إذن ما أرادوا ، وليتركوا العلم لمن يتقن ادواته ويطبق مشقته ، ويحمل تبعته .

وأغلب الظن أن أصحابنا ، وقد أعوزهم الاطلاع والجلد على البحث ، يدخلون سباقاً وتنافساً مع غيرهم من الباحثين الجادين ، غير أنهم يودون لو كانت الغلبة لهم ، ولكن يشروطهم . لذلك نراهم يقلصون حلبة المباراة إلى الحدود التي يألّفونها ، ويحفظون مفرداتها في كتبهم القديمة وينازلون خصومهم بسلحة النصوص ويمطرونهم بنبال التكفير والمروق ، بينما العلم لا يتطلب لإنتاجه وصناعته امتحاناً للسرائر والضمائر ، أو استظهاراً للمتون والشرح . فعندئذ يعلن سدة العلوم الاجتماعية الإسلامية الحظر والتحریم لما يتجاوز أسوار ملعبهم المحدود !



انعتاق القمر



مضطرب تتصاعد دقاته من أسفل البئر إلى تخوم القمر ؛
أغلب الظن أنه قلبى .
لست أعرف إن كنت على صعود أو على هبوط ، إنما
كنت على بسطة عالية جدا ، حتى لا أرى الأرض من
تحتى ، فلا بد إذن أننى كنت على صعود قبل برهة وجيزة .
وكان القمر من فوقى يبدو غائرا فى البعد ، خفيسا ، فلا بد
إذن أننى كنت على هبوط منه إلى قرار مكين .

كنت واقفا على أطراف قدمى ، أحاول من فرط الخوف
والرعدة أن احتفظ بتوازنى قدر الإمكان ؛ أغلب اليقين
لامسك بقلبى ، ذاك النافر ككرة القدم ما إن يلامس
صدرى حتى ينط فى الهواء يكاد يبتعد ويتلاطم بالشبكة
الحديدية . إنجابت طاقية من السحب عن وجه
القمر ، فانتسعت قبة الضوء قليلا ، فانسكت فى البئر ،
فتضاعفت أضلاع الشبكة الحديدية بفأرسلت على سرق
الضوء الفضى الصدىء صورا عديدة من خطوطها
ودوائرها، وكتلتها، وبسطاتها ، على حوائط البئر ، وعلى

رايتنى اتسلق سلما حلزونيا رفيعا ضيق الدرج ، ذى
درايزين من الحديد الأسطوانى المجوف ؛ أما درجاته
فمن الصاج الثقيل ذات سطح ملء بالحبيبات المتفتحة
كوجه مريض بالبثور وحب الشباب ، البسطات متعاكسة
متقابلة فى آن ، والدرايزين يتكسر إلى اليمين تارة ،
لينحرف بعدها مباشرة إلى أقصى اليسار ، كتعبان خرافى
بلى جثمانه ، وبقيت أضلاعه واقفة ، فى قلب هذا البئر
المظلم .

لست أذكر متى بدأت صعود هذا السلم ، لست أعرف
لامتداده نهاية ؛ إذ كلما نظرت إلى أعلى ، جوبهت بشبكة
حديدية من الأضلاع والخطوط ، والدوائر والكتل السوداء
تحاول أن تخطب وذى قمر خائف يترقب ، مذكورا بين كتل
من السحاب المظلم كقباب من الجهل والعنجهية ، كأقدام
دكتاتور خرافى غشوم ..

قمر نذل ، جبان ، وسلم شعبانى رعديد ، وقلب بائس

الشبكة نفسها ، فتقاطعت رأسى مع ظلال الخطوط
الشبكة ، فصرت لا أستطيع التفرقة بين الظل وأصله
الحديدى ، أكاد أمسك ظل الدرابزين متساندا عليه ،
تكاد الدرجات العليا تلامس . أنفى ، وهى تلف حول
رائحة التراب تخترق خياشيمي . استطرد التراب فتابعنى
بروائح القمامة . المنبعثة من أماكن غير معلومة .

تقصّد الضوء فى عيّن قليلًا ، كأنه عرق الظلمة المجهدة
من مشوار طويل حافل بالمشقة المؤسية ، والأوجاع
الآلمية . الدرجة التى رايتنى واقفا عليها كانت تعلو بثلاث
درجات عن بسطة معينة أحس أننى أعرفها جيدا .
مستطيلة ، تمتد من اسطوانة السلم إلى مصر لصيق
بالحائط ممتد على جانبي السلم بدرابزين منفصل ، وفوقى
بثلاث درجات بسطة مشابهة تماما . على الممر ، فى مواجهة
البسطة مباشرة ، باب مغلق ، من الواضح أنه لم يفتح فى
يوم من الأيام ، يتراكم على أعقاب ظلام كالحج ، وتراب
زئج ، بجواره شبك مغلق هو الآخر فى نهاية الممر ، فوهة
مفتوحة مستطيلة فى قمة رجل عملاق ، كشاروقة الفرن ،
ملانة بالرماد الأسود ، كانت روائح القمامة نرقّ أحيانا
فتشغ عن رائحة ثقيلة حديثة القلى ، ورائحة لحم بلدى
انضج الاستواء فى سباتك من الخضروات ، ورائحة بَنّ
محروق ، ورائحة سمن بلدى ، وزيّت ويصل وؤوم .

سرعان ما تبينت أننى مأسور فى سلم الخدم ، فى عمارة
سكنية كبيرة شاهقة . تبينتنى قليلا قليلا : كنت أرتدى
صندلا من الكاوتشوك ، قديم جدا ، صنع باتا ، وسروالا
من الكتان رمادى اللون غير متسق ، وقميصاً نصف كم
كحل اللون : ولم يكن معى أى شئ . سوى أن إبطى كان
ينطوى بحرص شديد على شئ . اذكر أنه يمثل أهمية جدّ
خطيرة ، سرعان ما تبينت أنه جرتان قديم ، ذو صفحات

كثيرة طويته على نفسه منذ وقت ما ، ونسيت ماذا كنت
أفغيه من الاحتفاظ به طول هذا الوقت كله .

رغم خوق وذعرى بدا أننى على صلة وثيقة بهذا السلم
على وجه التحديد ، وبهذه العمارة كلها . بدا كأن القمر
اختفى خلف أسوار السحب العالية : ثم بدا كأنه انعتق ،
أو لعله قفز هاربا من فوق الأسوار : بدا كأنه قد استدعى
طلّاع الفجر الكاذب ، ليطلّعها على ما يحدث فوق هذا
السلم ، فى هذه اللحظة التى لفظها متن الزمن فراحات
تتسلق الهوامش ، تحاول الإندساس فى السياق ، ولو برقم
بين قوسين يشير إليها .

ثم بدا كأننى على علاقة — تبدو مشبوهة — بهذه
البسطة التى تركتها تحتى بثلاث درجات ، وإننى تركتها
لسبب ما ، وإننى ربما هدفت إلى هذه البسطة التى أقف
عليها لسبب ما ، وأن هذا السبب يدخل فيه كون هذه
القوة المستطيلة الشبيهة بشاروقة الفرن ، المائلة لفوهة
البسطة التحتية ، معلقة على الدوام بباب صدئ : مما
يوكد أن هذه البسطة ليست مطروقة من سكان هذا
الطابق . وبدا كأننى أعرف كل ما وراء هذه الفوهة
المستطيلة الشبيهة بشاروقة الفرن ، المفتوحة على البسطة
التحتية على الدوام : أعرف أننى لو تركت السلم ، ومشيت
على الممر المتصل بالبسطة وبخلت من هذه القوة نفّساجد
نفسى فى قلب العمارة من الداخل : أغلب الظن فى الطابق
السابع أو الثامن .

رايتنى أهبّ من مصعد العمارة : اذكر اثناء
الصعود ، أنه كان معى ثلاثة ركاب ، لا بد أنهم كانوا من
أصدقائى : خيّل إلى أننى ميزت بينهم : « شكرى
الخضرى أمين » ، سكرتير الكاتب الصحفى الكبير « عبد
القوى السعداوى » : دائما أبدا شكرى الخضرى أمين ،
شكرى الخضرى أمين دائما أبدا . هو أعجب من استأذه

وإن يكن صورة طبق الأصل منه ، يتكلم مثله بلباقة بالفاظ رنانة فخمة تخرج من حنكه الفلاحي ذى الأصل المدقع ؛ يشوح بيديه عند الكلام في رصانة الجهايزة وهدوء الحكماء ؛ يكاد سامعه ينخدع فيه يتصوره فيلسوفا كبيرا جدا على ثقافة موسوعية عالية المقام متينة البنيان عميقة الجذور ،

لكنه بعد دقائق يكتشف أن هذه العبارات الرنانة اللامعة المصكوكة العميقة ليست إلا صكوكا بدون رصيد من الثقافة على الإطلاق ، ليست إلا أصداء ما يتركة حديث أستاذه فيه طول النهار والليل . إلا أن كل من يكتشفه سرعان ما يزداد له حبا وإعجابا ، نظرا لحقيقة أصله كفلاح يعرف بالكاد فك الخط ؛ جاء به الأستاذ عبد القوى في الأصل كخادم مشاويرجي ، فاكشف فيه إمكانات تطويرية فطرية ترشحه لأن يكون أعلى قليلا من درجة الخادم ؛ فبات يستخدمه كخادم وسكرتير ومندوب وقواد ومتحدث رسمي باسمه ومتمصد لجفاف الدائنين الذين ييحثون دائما عن الأستاذ . حقيقة هذه سرعان ما تدهش المرء فيستلطفه ويستحسن ذكاه ؛ يرى فيه صورة أستاذه بكل حذافيرها ، إذ أنه يسلك نفس السلوك يفكر نفس الأفكار يتحدث نفس العبارات ، لا ينقصه ليكون الأستاذ نفسه إلا أن يضاجع حريمه بالمرء ، لولا أن حريم الأستاذ طهقائين من شراة الأستاذ وشبيهه الذي لا ينطفيء . مثله مثل أستاذه له محلات بقالة ومحلات خمور وخضرجية وفكهانيه واكشاك سجانر يتعامل معها بالأجل ، على التوتة . ومثل أستاذه فإن أى صاحب محل لن يكسفه إذا تقدم بقلب جامد وثقة هائلة وطلب كذا وكيت وطلب لفها جيدا ثم بكل بساطة وثقة يقول له : سامر عليك غدا لأحاسبك ؛ سيوافق صاحب المحل في الحال ، لأن في شكرى الخضرى أمين كما في أستاذه نبرة

توحى بالثقة والهيبة التى لا يصح خدشها . الشيء الوحيد الذى فاق فيه أستاذه هو كيفية الزوغان من الدائنين ؛ فإذا كان أستاذه يتذكر المحل فجأة وهو يمشى في الشارع نشوان سرحان فيستدير عائدا في الحال أو يوجد متسللا من حارة جانبية ؛ فإن شكرى الخضرى أمين لا يفعل هذا بل يجابه الدائن بكل ثقة ، وربما مر على البائع الذى يكون منشغلا عنه غير منتبه إليه فينبهه بنفسه إلى نفسه كأن يلقي عليه التحية بصوت عال أو يقتحمه وسط زحام الزبائن مسلما بحرارة ؛ ودائما لسانه زرب ، جاهز بالحجة المنطقية والعذر الذى لا بد أن يقبل ، اليس هو الذى يخلص أستاذه من مأزق الدائنين ومن المواقف الصعبة ؟ .. بيت أستاذه حافل على الدوام ؛ إذ هو شاعر وموسيقى وممثل ومؤلف ومخرج سينمائى وصاحب فرقة مسرحية ؛ لذا فشكرى الخضرى أمين شخصية معروفة لجميع الأوساط الفنية والثقافية ، تكاد تكون ألمع من شخصية أستاذه في بعض الأماكن ؛ وقد استطاع أن ينقل من هذه التمازج كلها الزائرة الساهرة المقامرة المبتذلة المتناقضة في جدية ، كثيرا من السهر والمقامرة والتبذل والنقاش الجاد حتى ولو كان أجوفاً ؛ فهو جاهز دائما للتحدث في أخطر القضايا السياسية والأدبية والفنية بنفس بساطة أستاذه وسبويلته ، لكنها جدية تستوى عنده والإيقاع بفتاة ضالة أو النصب على ولد من الكومبارس معه بعض النقود . اللهجة الخطابية الزاعقة الجادة المهيبة يتكلم بها في السياسة والفن ويخاطب بها المومسات وبيعة الخضراوات والجزارين ونوادل المقاهى وما سحى الأحذية هو متوسط القامة ربعة ، ليس سمينا ، لكنه صلب القوام ناشف الملامح والأطراف من شغل الفأس والمحراث ونقاوة الطلع ؛ مستطيل الوجه كتمس البطيخ الكحيان ؛ جاد الملامح غليظ الشفتين قد احترقتا من فرط التدخين

المقاصِل بشراهة : بعينين ضيقتين قليلا لكن بريقهما يقط
نقط مطيع لا يهدأ ! في تقاطيعه سماعة رضيعة وقوية
لا تتناسب مع سن الثانية والعشرين من عمره ، فيما بين
عينيه وكبرى خديه حركة استعداد دائمة للعزاج الثقيل
الفجوى الضاحك حتى الجنون الأجل : لا يتنازل عن
لبس البذلة الكاملة صيفا وشتاء ، فصلها له تعزى
استناده : مع رباط عنق فخم من مخلفات استناده ، وأزوار
مفصصة ، وعطر الياسمين عند حلاقة الذقن التي يطلقها
يوغيا حتى باتت صفحة وجهه يشوبها الاضضرار .. لست
أذكر متى عرفته ! أغلب الظن أنني عرفته مثلما عرفه
الجميع ، فلو سألت أحدا ممن يعرفونه كيف عرفه فإنه
سيحار ، مع أنهما أصدقاء خالص ، لن يعثر مطلقا على
المفاسبة الخاصة التي تعرف فيها على شكري الخضرى
أمين ؛ سيذكر عشرات بل مئات المفاسبات الخاصة
والعامية التي التقى فيها شكري الخضرى أمين واجتمعا
كأصدقاء ؛ لكن متى بدأت معرفته أول مرة وكيف ومن
الذي عرفهما ببعضهما فذلك ساقط من ذاكرة كل من
عرفوا شكري الخضرى أمين وصادقوه مثلما هو ساقط من
ذاكرتى ؛ لأنك من المالوف أن تتلقى بشكري الخضرى
أمين في أى مكان ؛ ومن المعروف أن تالفه في الحال دون
وسيط نوان يصطحبك أو تصطحبه لشرب كأسين أو طرفة
هجرين أو اصطياح موسم أو لتمثيل خناقة حمامية في
مرفق يدبره أو لصاحب البيت أو لأحد الدائنين ...

كنت متأكدا أنه ركب معى نفس المصعد ، بل أذكر أننا
ربما نكون قد جئنا معا لركوب المصعد . تذكرت أن كلانا
نعوه أن يموه على الآخر كلما دخلنا هذه العمارة أو ركبنا
هذا المصعد ؛ مع يقين كل منا أن الآخر ذاهب إلى نفس
المكان ؛ غير أن كلانا يفضل دائما أن يفاجأ بالآخر بعد
وصول أحدهما قبل أو بعد الآخر . لابد إذن أنه اختفى فجأة

في مكان ما حتى لا تطرق معا نفس الباب في لحظة
واحدة ؛ لا جدوى من محاولتى معرفة أين اختفى ؛
فشكركى الخضرى أمين سرعان ما يظهر وسرعان
ما يختفى ، تنشق الأرض فتظهره ، وتنشق فتبثله ؛ فعل
الرغم من البذلة الانيقة التي يرتديها ، والقاموس المستدير
الجارى على لسانه ، فإنه لا يزال يحمل الكثير من مواهب
الخطرات الضمنية التي تجيد الاختباء في الطفوق
الضيقة . ورغم أنني فلاح مثله ولى علاقة وثيقة بالأرض
فإننى أحاول دائما أن اتعلم منه سر هذه الموهبة ولكن دون
جدوى ..

صرت واقفا في الردهة العريضة أمام باب المصعد ؛
أمامى أربعة أبواب متباعدة ، أحدها في كوة مزوية
بجوار هذه الفوهة المستطيلة الشبيهة بشارقة الفس
والتي توصل إلى سلم الخدم . لم يكن ثمة أثر لن خيل لي
أنهم كانوا معى في المصعد ؛ عاودنى الإحساس بالتطفل
السمج ، لشكوري بأنهم قد هربوا منى ودلّسونى في
المصعد وحدى واختفوا بصنعة لطافة . لم أتبين لماذا
هربوا منى ؛ كان من الواضح أنني جئت أطلب هدفا في
هذه الردهة ؛ أغلب ظنى أنني مشغول بأحد هذه الأبواب
المغلقة لترى خيم عليها السكون المخيف ، فليس ثمة من حركة
أو صوت أنفاس تتردد خلف هذه الأبواب . إنها ليست
شققا سكنية ، فكما هو واضح لي الآن يوجد على كل باب
لوحة نحاسية ؛ بعضها تضاف إليه لافتات كبيرة بالنيون
الخافت . فلان الفلانى محاسب قانونى .. فلان الفلانى
المحامى لدى محكمة النقض ومجلس الدولة .. شركة
النيل للكمبيوترات .. شركة نفرتيتى للإعلان والتصوير
والخدمات الإعلامية ؛ تلك هى الشقة التي يبدو أنني جئت
أقصدها . هاتذا اقترب من بابها على أطراف أصابع
قدمى . حاولت النظر من العين السخريّة في الباب ، تبينت

استحالة النظر فيها من الخارج . الصقت أذنى بالباب ؛
ليس ثمة من صوت على الإطلاق . ركعت على ركبتي ، ملت
براسي ناظرا تحت عقب الباب بحثا عن ضوء بداخلها ؛ لم
أجد سوى الظلام ؛ اعتدلت واقفا ؛ مضيت نحو باب
المصعد من جديد ؛ ربما لكى أهبط خارجا من العمارة .
كان باب المصعد مغلقا ، وبئر المصعد فارغا ففتح منه
الظلام والصدأ . الصقت عيني بحديد باب المصعد ؛
نظرت في أسفل البئر ؛ رايت سطح المصعد في القاع البعيد
البعيد ؛ ضغطت على الزر ؛ لم يحدث أى شيء ؛ تبينت أن
الكهرباء مسحوبة عن المصعد ؛ تذكرت أن ذلك يحدث
دائما بعد الثامنة أو التاسعة مساء ، وأن باب العمارة هو
الأخر مغلق الآن بالقفل والجنزير من الداخل ، وأن البواب
مستغرق في النوم مع زوجته وأولاده في حجرته الكائنة تحت
سلم العمارة بجوار باب سلم الخدم ؛ تذكرت أن العمارة
كلها مكاتب وشركات ، فيما عدا القليل من الطوابق
العلوية والسفلية ؛ البواب ليس كأي بواب ؛ إن فيه
لعجرفة وكبرياء قد لا يتوفر في عمدة البلاد ؛ أصله تونسي
طويل القامة ؛ أسود اللون ؛ في عينيه قرشان من الفضة
اللامعة بخرمين في وسطهما ؛ ضيق الجبهة تحت عمامة
كبيرة بشال حريري أبيض ، ضيق الخلق أيضا ؛ غليظ
الكبد ، غليظ الصوت ؛ إن وقع في يديه ثأه أو عابرسبيل
فيا ويله يا سواد ليله ؛ أما إن وقع في يديه لص أو متسلل
بليل فالخنجر في جيب الصديري يقفز من تلقاء نفسه
ليندب في جنب الضحية أولا وقبل أى تقاهم ؛ له في كل
شهر ثلاث أو أربع محاضرات في قسم الشرطة ؛ كل محضر
بجريح ؛ كل جريح لابد أن يتضح في النهاية أنه برئ وله
عذره في محاولة صعود العمارة ليلا ؛ لكن «محجوب»
البواب لابد أن يخرج بضمنا صاحب العمارة ؛ التي
كانت لأحد أفراد عائلة البدرأوى قبل أن توضع تحت

الحراسة لتتولى ملكيتها بطريقة سحرية غامضة إلى واحد
من كبار الضباط الأحرار .

تحسست ساعة يدى العتيقة ، الوحيدة التي حرصت
على ألا أبيعها أو أرهنها مثلما فعلت مع أشياء كثيرة
سرعان ما ضاعت وانتهت من حياتي إلى الأبد . كانت
الساعة تشير إلى قرب منتصف الليل ؛ فلا بد إذن أنني
صعدت إلى هنا منذ وقت مبكر ؛ وبدا لي أنني كنت أعرف
حقيقة الباب المغلق والكهرباء المنسحبة وأننى اندسست
بين الصاعدين في زحمة العمل في فترة ما بعد الظهر
القصيرة غير أنني لم أعرف أين اختبأت طوال هذه المدة
كلها .

أفقت فجأة على حقيقة أنني وحدي في هذه العمارة كلها
جميع أدوارها العليا ؛ فشعرت براحة كبيرة جدا لأن عينا
لا ترائي ؛ صار يوسعى أن اتربع جالسا على الأرض ،
فلربما سكنت هذا اللهب المتلظى في قدمي وساقتي من طول
ما مشيت ووقفت . شرعت أفعل ، سمعت طقطقة خياطة
السروال فاعتدلت في الحال مذعورا وجعلت اتحسس
مواضع الخياطة بين ساقى ؛ غاصت أصابعي في فتق
طويل تحت المؤخرة ؛ شعرت بندم وغيظ عميقين ؛
داهمتني الكآبة ؛ كدت أخبط دماغى في الحائط لأفتته
وأستريح من توريطاته التي يوقعني فيها دائما . أخذت
أروح وأجىء في الردهة ؛ صافحت عيني درجات السلم
الرخامي اللامعة بجوار باب المصعد مباشرة ؛ إحلوت
الفكرة في نظري ؛ جلست على إحدى الدرجات ، أسندت
جانب راسي على الحاجز الأسمنتي ، حاولت الغطس في
الفراغ اللا نهائي ؛ لكن بارقة ضوء لمعت فجأة كومض
الردع مصحوبة بنبكة سريعة خفيفة ؛ إهتز قلبي كاد يندلق
من حلقى ؛ ظل يدق بعنف حتى بعد أن تبينت أن البواب
قد أشعل نور بئر سلم الخدم ؛ سمعت خطواته في الفناء

وصوت باب المرحاض تحت السلم مباشرة يفتح ويفتح ؛
صمت برهة طويلة ؛ سمعت باب المرحاض يزيق مرتين ،
وصوت الخطوات والهمهمة ، وصوت الذكة ينسحب معها
شبح الضوء عن أرض الردهة ..

ظل بصري معلقا بلافتة ؛ شركة نهرائيتي للتصوير
والإعلان والخدمات الإعلامية لصاحبها عبد العليم
العشري ، في عبة من البلاستيك بداخلها لعبة صغيرة جدا
حمرء اللون لا تضيء سوى الحروف لحسب ..

رايتني اخترقي ردهة مستطيلة خافتة بالمكاتب ،
وبالنيب الأوراق ، أغلب الظن أنها مقر مجلة [البوليس]
كانت أتابط ملغا جلديا كالخا أعرف أن به أوراقا كثيرة من
ورق الدفت الذي أختلصه من دور الصحف التي أترده
عليها ؛ سطررت عليه بعض موضوعات أعرف مقدما أن
الصحيفة لن تقبل نشرها لسبب أو لآخر ؛ لكنني مع ذلك

أصر على مقابلة مدير التحرير وتقديمها له ، على الأقل ليقرأ
ولو صفحة منها ، فلربما اقتنع من طريقي في الكتابة التي
أصليح للعمل محررا فيكفني بغيء أكله أن يلحقني بالعمى
بالقطعة ؛ مررت في طريقي بمكتب عبد العليم العشري ،
الذي يعمل كبيراً لمصورى هذه المجلة رغم أنه شاب
لا يتعدى الثلاثين من عمره ، لا هو بالطويل ولا بالقصير ،

لكن يملح نجوما سينتاليا لفرط أناقة رغم بساطة ملبسه الذي
قد لا يتعدى أحيانا مجرد قميص وسروال وحذاء من الثمن
وأعلى الأنواع . القميص دائما مفتوح الأزرار حتى
منتصف الصدر ، حيث تظهر غاية من الشعر الأسود
المفكوك تصل حتى مشابه الرقبة المعلقة بالعصلات
المكسوة باللحم كأنها منحوتة من البازلت ذات لون
نحاسي ، تحمل رأسا مخدفا ، مثلث الوجه كقعر تخلفي
نصف دائرته العلوية تحت قبة من الشعر الأسود اللامع
المصطف فيما يشبه القوسى المنظمة ، مغلق من الجانب

الأيمن لكن الخصلات النافرة من الجانبين غطت الفلق من
أعلى فيدا كهمر مدثر في قلب غابة فقدت بكارتها الخسنة،
في أسفل وجهه المثلث طابع الحسن كعبد الجوافة ، وفي
خديه غمازتان خفيفتان تلوحان كلما أفتر لغره عن مضروع
ابنسامة ؛ فكل ابساماته مجرد مضاريع ما تكاد تكتمل
حتى تنفجر في ضحكة عنيفة مكتومة صافية ، يهتز لها
كثفاه العريضان النحيلان الانيقان ، حيث يهيف
القميص عليهما بشغافية تنطبع من خلالها خطوط الفالة
بطوقها وحمالتيها ، وحيث تتألق في عينيهِ السوداوتين
الطيبتين نظرة إشفاق رحيمة لروعها الأيام وصيفتها
بعضاعر الحزن والالم والحكمة . ذلك أنه ولد حلو بكل
معنى الكلمة ، غاية في الرقة والعذوبة والأدب والحياء .

ظننت ابن ذوات من أولئك الذين يقال إنهم ولدوا والمعلقة
الذهبية في أفواههم ، ولذلك تكون دهشتك عظيمة حين
يألك = ويسرعان ما يالك = فيحكى لك شيئا من قصة
حياته ، كالمسيد فقير من بلدة البدرشين ، لفظه مجتصع
الدارس لمشي ذات اليد ، فتعلم التصوير وكسافح حتى
اقتغل مصورا صحفيا ؛ وعن طريق الصحافة لمع كمصور
للحفلات والأفراح والبيالي الملاح ، فكتب الكثير حتى
استأجر هذه الشقة في أكبر عمارة في شارع فراد بقلب
المدينة ليفتحها محلا للتصوير الخاص ؛ وعن طريق
الصحافة أيضا عثق التصوير السينمائي فالتحق
مساعدا لأحد كبار المصورين ، ثم صار مساعدا أول ، ثم
أصبح مصورا مستقلا ؛ كاميرامان . كما يطلق عليه
الوسط السينمائي ، أو رجل الكاميرا كما يطلق على نفسه
باعتباره من أهل الكلمة . وحينما افتتح التلفزيون العربي
في البلاد التحق به مصورا ، وحول شقته تلك إلى شركة
للإعلانات التلفزيونية والسينمائية وأخضرا النظرات
الإعلامية للشركات الكبرى ، وبات من ركب السيارات

الخاصة ، وصاحب رصيد في بنك مصر ، وزوجة حسناء في شقة أخرى يحدثها بالتليفون كل دقائق لينهى إليها أخبار تحركاته أولا بأول ..

بدأ لي أن هذه أول زيارة أقوم بها لمجلة البوليس .
ها هو ذا يتابعني بنظراته كنت متهيئا ، حذرا ، غريبا ، أتوقف بجوار كل مكتب لأسأل محرره عن مكان مدير التحرير . لا أحد يرفع بصره لي ، إذ يبدو أنهم جميعا ينكرون عليّ جراتي في اقتحام عرينهم وصفافتي في محاولة فرض نفسي ؛ لم يجبنني أحد بغير عبارة : إسأل الساعي بقاؤه . فلما يشت شعرت بالبواخ واستدردت لأنصرف مجررا أنيال الخيبة والخجل ؛ لكن صوتا ذا نبرة فلاحية مغموسة في رقة بندرية صاح بي كالنجدة كالآل الروم قائلا : تعال يا حبيبي !.. إذ استدردت إليه وجدته يقف نصف وقفة ماذا يده ليسلم علي . عندما احتوت يده يدي شعرت بصدق شديد وحنو أشد كأنه يعتذر لي عن سوء ما قولت به . بحركة نصف دائرية جذبتني يده فأجلستني على كرسى بجواره ، ثم سحب يده وتناول طبق السجائر الأمريكية فقدمها لي ؛ سيجارة ؛ كانت أسرا فنزعت واحدة ، فبسرعة نكت القداحة الـ « د نهل » رافعة شعلتها الجميلة تحت طرف سيجارتي ، فاشعلتها . ثم ضغطت علي زر جرس فجاء الساعي متجهم الوجه ينظر لي في استنكار كمن يتوقع اللوم على تركي ادخل دون استئذان ؛ إلا أن عبد العليم العشري همس له برقة : هات شاي هنا للأستاذ . أحبيت هذه الكلمة وهي تخرج من بين شفثتي إذ شعرت أنه ينطقها بكل جدية وصدق وبلا مجاملة في الحال جاء الشاي . إنعرج عبد العليم في جلسته نصف عوجة ليواجهني قائلا بكل رقة : « حضرتك عايز مدير التحرير ليه ؟ أي خدمة نستطيع القيام بها ؟ كنت قد قرأت اسمه وشغلته على لافتة خشبية هرمية الشكل

فوق مكتبه ، وعرفت أنه لن يكون صاحب فتوى في امر الكتابة والتحرير الصحفى ؛ لكنه في النهاية من هيئة تحرير المجلة ، أي أنه ليس أي مصوراتى على الرصيف ؛ ثم أن وده الجميل قد أضغفنى ؛ فقلت له على الفور دون لف أو دوران : « معنى موضوعات صحفية أريد نشرها في مجلتكم » . تخالفت الابتسامة فوق الغمازتين كخيال الظل ، وقال : « أهلا بك ! » ؛ كانت صادقة ودودة ؛ أتبعها بقوله : « تعرف طبعا أننا مجلة خاصة إسمها البوليس ! يعنى لنا موضوعات صحفية خاصة بنا كصحافة نوعية أو قل صحافة مهنية . أنت من أهل الكلمة وتستطيع اختيار التعبير المناسب أفضل منى ! فأنت لاشك تفهم قصدى ! » . قلت : « نعم ! وهذه موضوعات كتبتها عن أساليب الجريمة في القرية المصرية ؛ وأساليبها ودوافعها الملعنة والخفية على السواء ؛ وأنواعها والوانها ! » . كانت الغمازتان كسنازة خفية توشك على النجاح في اصطلياد الابتسامة والوصول بها إلى شاطئه . ثغره مع كل عبارة نطقت بها ؛ إلا أن الابتسامة سرعان ما كانت تنقلت مختلة بريق الإعجاب في عينيه الشبيهتين بلوزة القطن المفتحة ؛ ثم هتف بصوت متهدج : « جميل ! هائل ! ودينى كده » . فتحت الملف بكل حماس ، نزعت الأوراق مكتوبة بخط أنيق ومزينة بعناوين كبيرة داخل مربعات وكور سوداء ، ومانشترات مثيرة ، ومقدمات بحروف كبيرة تحتها خطوط سوداء . أخذ يقلب فيها بإعجاب شديد ، يقرأ بعض السطور ؛ ثم حملها ونهض واقفا قائلا : « عن . إذنك » ، ومضى نحو الداخل مشيعا بنقرات قلبي كالدربكة تحتاط بإيقاع مؤخرته داخل السروال الأنيق من صوف الفاتلة الرمادى الفاتح ، حتى اختفى داخل إحدى الغرف ؛ مكث بها مدة طويلة ؛ ثم عاد متهلل الوجه كمحض خيال في خيال . يقول : « أبسط يا عم ! مدير

بعد الظهر ! ، وسحب ورقة من نتيجة أمامه ، فكتب عليها عنوان مقر شركته في شارع فؤاد .

صراخ حاد وكركبة ومطارادات هزنتي من الأعماق . كنت متفرصا على درجة السلم الرخامية ؛ رفعت رأسي عن ركبتى ، عرفت أن معركة القطط تدور رحاها على سلم الخدم في الخلف حول صفائح القمامة المتناثرة أمام أبواب المطابخ في الطابق الأخير الذى يشغله مالك العمارة ورهط من عائلته ..

عدت أنظر في باب الشقة التى تحمل اسم عبد العليم العشرى ؛ لاحظت أن النور ينسرب من تحت عقب الباب ، مما يؤكد أن في داخلها أحد ، هو على وجه التحديد « عاطف سنبل » الذى يعتمد عليه عبد العليم في إدارة هذه الشركة رغم أنه ليس على شيء من الكفاءة ..

رايتني أدخل هذه الشقة ساعة الاصيل . كان من الواضح أنني أدخلها لأول مرة ، وإننى منبهز بنظامها ونظافتها وأثاثها الرشيق الهادئ السمات . الردهة مربعة على مساحة كبيرة تساوى أربعة في أربعة متر مربع ، مفروشة بسجادة فسستقية اللون عليها رسوم مزركشة ؛ الحوائط مغلقة بورق الحائط المشجر القريب هو الآخر من اللون الفستقي ؛ يوجد مكتب مستطيل على شكل مودرن ، دائري ، أصفر اللون ، عليه لوح زجاجي تحته كرنفال من الصور الفوتوغرافية الملونة لمناظر عديدة وبطاقات متعددة الأشكال بأسماء شركات وناس مشهورين ؛ أمام المكتب بضعة مقاعد جلدية وثيرة . يتفرع من هذه الردهة ممر يتسع لشخصين متجاورين ؛ يؤدي إلى ثلاث غرف تطل على شارعين عموميين بشرفات كبيرة ونوافذ مستطيلة ؛ وعلى اليمين دورة مياه ومطبخ كبير يصلح غرفة للمعيشة ؛ لكن عبد العليم العشرى اقتطع منه جزءا حوله إلى غرفة ظلماء لتحميم الأفلام المصورة ؛ وجعل الغرفة المظلمة على

التحرير قراها بنفسه كلها ووافق على نشرها بعد عدد أو عشرين ؛ ثم جلس وهو يستدرك في شيء من الأسف : « بس ! .. » ؛ وبدأ أن ما سبقوله صعب عليه ، فتردد قليلا ثم أرفف : « بس مع الأسف ! المجلة لا تدفع أجرا ! » ؛ ثم صمت ناظرا في عيني بعقم كأنه يختبر وقع المصيبة عليّ ، وبدا في الحال كأنه أدرك عمق المفاجعة في عيني ؛ فإذا به يقول دفعة واحدة : على فكرة أنت معك نقود ؟! فوجئت ؛ الجمتمنى الدهشة ، حرت في الجواب ؛ لكن يده كانت أسرع من جوابي ؛ اندبته يده في جيب سرواله الخلفي فأخرجت محفظة جلدية ثمينة متخمة ؛ فتحتها ، نزعته منها ورقة خضراء من فئة الجنيه ، يتألق فيها وجه أبى الهول مصبوغا بحمرة الاصيل ؛ طواه بسرعة ودسه في جيب قميصي على الصدر ؛ كل ذلك في لمح البصر دون أن يشعر أحد . كانت في عيني نظرة حائية ترجوني ألا اعترض ؛ وكانت في اعطائي فرحة شاملة تحملي على ألا اعترض ؛ إذ بمجرد أن لامست ورقة الجنيه صدرى تفتحت كل أبواب المدينة في وجهي ، وأمتلأ أنفي برائحة الشواء ، ودغدغت أضلاعى حشيات الأسرّة في الفنادق الرخيصة ، واتسع صدرى للهواء ، واشترقت في ذهني كتابات كثيرة ، وأطلت نواصى كثيرة لمقاه حمية بمقاعد ومناضد مرصوسة على الأرصفة في ساعات العصارى ، حيث الحياة قلم وأوراق وأفكار تجرى إلى مستقر لها ، وعلبة سجاىر كاملة ، وفنجان قهوة ، وشارع يتدفق بالحصان والألوان والطور ؛ فلم أنبس بحرف ، بل تكست وجهي في الأرض في محاولة فاشلة للإدعاء بأننى لم أر شيئا مما حدث ، افقت على صوت عبد العليم العشرى يقول في دفة هامس : « اعتبرني أخاك بمعنى الكلمة ! كلما احتجت لشيء تعال وأطلبه منى بقلب جامد ! على فكرة ! أنا لى مكتب آخر يمكن أن تزورني فيه متى شئت

شارع فؤاد مكتبا له ، أين منه مكاتب الوزراء والكبراء ؛ وجعل من الغرفة المجاورة مقرا للسكرتارية الفنية التي تقوم بوضع التصميمات والمakiات والرسمات الإعلانة وصياغة المواد والأفكار وتخليقها في تجسيات فنية تخدم غرضا إعلانيا أو إعلاميا أو ماساكا ذلك من الأغراض الداخلة في اختصاص الشركة ؛ وليس في هذه السكرتارية موظف واحد تلقى الشركة تجاهه بأى التزامات ؛ إنما هم جميعا من العاملين في الحقل الفني والمصحفي من انصاف المهنيين أو المهنيين المضربين في حظوظهم ؛ يؤمن هذه الغرفة مساء كل يوم على فيض الكريم ؛ إن جاءهم شغل فغذوه وقبضوا عليه أجرا هامشيا ؛ وإن لم يجرى شغل فإنيهم يقضون مع بعضهم وقتا طيبا يشربون القهوة والشاي ويدخنون السجائر ويستخدمون الهاتف على نفقة عبد العليم كإجراء لهم على الحضور المستمر . كما أنه جعل من الغرفة الثالثة مقرا للإدارة ؛ وفيها عدة دواليب تحوي الأوراق والمستندات وكافة المواد المكتوبة ، وفيها أربع مكاتب ماركة إيدىال ، يجلس إليها الزبنة من الشبان الموظفين في جرائد ومؤسسات أخرى لكنهم يعملون لدى عبد العليم في فترة المساء نظرا مرتب ثابت ؛ إذ هم يقومون بأعمال جهرية ؛ مقابلة العملاء والاتفاق معهم وكتابة العقود والإشراف الإدارى على التنفيذ والإنتاج ؛ كما يقومون بتنظيم فواتر الحسابات وترتيب كل شى وتجهيزه لى مراجعة مفاجئة . هؤلاء وأولئك جميعا من الشبان الياسمين سمحى الوجوه مهذبين على درجة كبيرة من الرقة .. مررت بهم في الغرف قبل أن اختار أحدهم لاساله عن الأستاذ عبد العليم . على أننى اقتجعت الغرفة المواجهة المطلة على شارع فؤاد . كانت مواربة لا يظهر من بداخلها . قبل أن أطرق الباب خرج من خلف خزان شاب طويل القامة أبيض اللون أزرق العينين مستعطل الوجه

غزير الضفر مجعده ؛ في عينيه بريق يشبه جدية الفيلاء ويقلب من قوعد قطاع الطرق ؛ ربيع الشفتين طويل الألف بارز الخدين ؛ تنكشف شفاه من الجنب على بسمة فيها قليل من الخبث وكثير من الشقاوة . قال دون أن أساله : « أنا خدامك » عاطف سنبل نائب رئيس الشركة ؛ أى خدمات ؟ قلت : « أريد مقابلة صديقى الأستاذ عبد العليم العفري » قال بارية فيلاحية شهمة : « أهلا وسهلا ؛ اتفضل استقريح زمانه جاي ؛ ثم تقدمنى إلى شرفة الغرفة المطلة على شارع فؤاد . وأشار على مقعد من الجريد ، فجلست عليه ؛ جالس هو قبائلى على مقعد آخر من الجريد أيضا — قدمت له نفس بالشكل الذى أحب أن يعرفنى به . فوجئت بأنه يعرفنى من قبل كما فوجئت بأننى سيق أن رأيته كثيرا في أماكن كثيرة ولم أكن أعرف ما هي شغلته على وجه التحديد . الآن وضع أننى قد عرفت حق المعرفة . إنه من السنبلانيين . من قرية مجاورة لقرية الأديب الكبير عبد القوى بك ؛ وقد جاء إلى القاهرة على حصة ؛ إذ هو في الأصل يعيش في التمثيل السينمائي ؛ والأستاذ عبد القوى يعرف ذلك عنه ، ويتمنى لو يساعده ؛ وكثيرون غير الأستاذ يحبون مساعدته ؛ لكنه يتقاعس وهم يتقاعسون حتى تجيء الفرصة المناسبة التي يثقون أنها تستاهله ؛ فلو كان الأمر أمر تمثيل فحسب لملا الدنيا تمثيلا وكسب آلاف الجنيهات ؛ إنما المشكلة أنه لا يقبل بغير دور الفتى الأول ، إذ أنه يملك كل مواصفات الفتى الأول في السينما المصرية على الأول .. وإلا قليل من هو أفضل منى فيهم ؟ عماد حمدي ؟ كمال الشناوى ؟ رشدى أباطة ؟ شكرى سرحان ؟ كل هؤلاء مجرد نجوم لكنهم في التمثيل أجهل من دابة كلهم تنقصهم موهبة التمثيل المؤثرة فيه ، كما ينقصهم عنصر مهم جدا هو عنصر الثقافة الذى يرى

أنه متردد فيه أيضا ، الأمر في نظري لا يحتاج أكثر من منتج جرى مثل رئيس نجيب بقدري على المغامرة بتقديم الوجوه الجديدة ، لكن يبدو أن العصر لا يقدم إلا رئيسا واحدا فقط .

هكذا قال وهو يقدم لي سيجارة من علبة متكونة من طوية : ثم قال كلاما كثيرا جدا : فهمت منه أن شكري الخضري أمين هو حلقة الوصل بينه وبين الأستاذ ، وأنهم أصدقاء طفولة ، وأن شكري يقضي سهراته كل ليلة في هذه الشقة وأنهما كثيرا ما يبيتان معا ها هنا حتى الصباح مع زجاجة خمر أو قطعة خشب للفسحة السجائر ، أو حتى مع بضعة أكواب من الشاي القوي . ثم قال لي : «لنتك نشتهي أي فرصة وتجيء لتسهر معنا حتى الصباح لو أردت » : وكان من الواضح أنه يعرف ليبة المكان بالنسبة لي ، وإن شقة كهذه يمكن أن تكون مأوى عظيم يستحق أن أشكره عليه . واضح أنه قرأ الفرجة والجماس على وجهي ، وأنه قد سر بذلك سرورا كبيرا ، فقلت له :

«سوف أجيء في أقرب وقت تتصوره » فقال : كأنه يساعدني على اجتياز الخطوة الحرجة ، « تعال من الليلة إن أردت » من الآن أبعاد ساعات قليلة جدا ينصرف كل هؤلاء ويجيء شكري فنسهر سويا نتكلم في الأدب والفن ، على فكرة أنا لست في الأدب أكتب بعض الخواطر الشعرية والقصصية وبعض الآراء أنشر في الأستاذ كثيرا في بريد القراء غير أنني مشغول هذه الأيام عن الكتابة وأشعر أن وجودنا معا سيضعني على معاودة الكتابة ! سمعت أنك تكتب التمثيليات الإذاعية : قرأت خبرا أنك تعد بعض القصص الأدبية للإذاعة في صوت العرب : أنا يمكن أن أنفك في هذه العملية إن أردت أن تكلم المخرجين لكي يستعينوا بي في بعض الأدوار فسأوافق في أجل خاطرك

فحسب ! إنه مجرد تدريب على الصوت لا بأس به إن الإذاعة ميدان فيسيح ومهم بالنسبة للممثل .

وكان الليل قد تقدم بصورة لم أشهدها من قبل : إذ فوجئت بأنني في الهزيع الأخير من الليل ، بدون قميص ، وبدون حذاء ، وبالسرور الداخلي والفائدة أم جمالات فحسب ، اضطجعت على السجادة الطفولية متكئا على حشية كرسى ، وبيدي سيجارة خشب مشتعلة ، وأمامي كوب شاي بارد : وعاطف سنبل على نفس الوضع على مقربة : وشكري الخضري أمين على نفس الوضع أيضا ولكن فوق كنية استديو . كان من الواضح أننا مسطولين جدا ، حيث أهلكنا كومة هائلة من السجائر الملقوفة بالخشب من قلعة أتى بها شكري الخضري أمين من حي معروف الذي يسكن في إحدى حاراته الجانبية الضيقة . وكان خيط الحديث قد انقطع بيننا منذ وقت بعيد لم أتينا : وبدأ أننا نلثنا من بعضنا ، فأنفرد كل واحد بنفسه يضرب في مجال غامضة مبهجة ..

وكان يلوح لي أن هذه القعدة راسخة متكررة ، كما كان يلوح لي أنني مهموم بمشكلة خطيرة قابضة في جيب سروال الخلفي في محفظة تضم البطاقة الشخصية والفكرة : تلك هي خمس جنهات كاملة قبضتها اليوم من الإذاعة عن حلقة كتبها لبرنامج : «من الحياة» إخراج ديمتري لوقا : ورقة خضراء شكلها محترم جدا ، حرصت على إخفائها في جيب سحري للفكرة : وأنشئت أن أقطع منها بضعة ملايين كل يوم لزوم الأكل فحسب ، لكي تكفيني أطول مدة ممكنة ، حيث أنني لا أعرف متى تجيء نقود ولا من أين ، كما أنني لم أعد مستعدا لتجربة الجوع في هذه المدينة أكثر من ثلاثة أيام . كنت أعرف أن سروالي معلق على ظهر الكرسي من خلفي ، وكانت قلما بعض الشيء : فرغم أنهما لهدين الصديقين فإنني كنت أخشى ضياع الورقة المالية

هذه التثانة» أبدا ، ولن يقبل أى شرح أو تفسير . تذكرت
أننى وقفت أمام هذا الباب نفس هذه الوقفة ليال كثيرة
جدا ولم يفتح لى أحد ، ومع ذلك لا أدري لماذا أعاود
المجيء والطرق رغم يقينى بأن عاطف سنبل وشكرى
الخضرى أمين قد لفظانى إلى الأبد .

ثم رايتنى أجرى بأقصى سرعة ولهاث داخل نفق مظلم
رطب وقدوقر فى ذهنى أن ثمة فتحة قريبة توصل إلى سلم
للخروج . ثم رايتنى مشرفا على حالة إغماء ، ثم تهاويت
جالسا ، ثم رايتنى الهث فى جلستى بجوار عبد العليم
العشرى فى مكتبه بمجلة البوليس ؛ وكان يحاول
استدراجى لمعرفة سبب حضورى المفاجيء على هذا النحو
العصبى المنفل . لم أكن أعرف لماذا جئت ؛ ولكن بدا لى
أننى أحاول النهوض والانصراف قبل أن ينزلق لسانى
بالدس فى حق عاطف سنبل وشكرى الخضرى أمين ،
وإبلاغ عبد العليم العشرى بأنهما ببيتان فى شقته
ويعارسان فيها السكر والعردة . كان من الواضح أننى
مضطرب جدا ، وإننى أؤنب نفسى على إقدامى على هذه
المحاولة الخسيسة التى لاشك تصغرنى فى عين عبد
العليم وتصمى بالذالة . وقفت مستعدا للانصراف .
استبقانى ، أصر على معرفة السبب وراء زيارتى : عايز
فلوس ؟ لا ! فيه حاجة حصلت ؟ لا ! فيه حد متخايق
معاك ؟ لا ! لا ! لا ! .. فما الأمر إذن ؟! مجرد زيارة
فحسب .. ! إذن فاجلس لتشرب الشاي ، جلست على
مضض وقد شعرت كأن حبل المشنقة ملفف حول رقبتى ؛
وثمة مجهول فى مكان خفى يشيع لى بصقة ساخنة تستقر
على جبهتى ملتصقة بها ليتناثر منها ريزا إلى عيني .
شعرت بالتقرز فانتفضت فى غضب أثلثت حو لى باحثا عن
فعل بى هذه الفعلة الحقيرة ..

مرت دقائق طويلة كنت انتفض خلالها ؛ ثم تبينت أننى

الخمسية التى أحس الآن أنها كل مستقبل . مع ذلك كنت
أشعر أننى لا مانع لدى من أن أعزم الصديقين على
عشوة أو فطور أو قطعة خشيش بخمسين قرشا ، على أن
يتم ذلك دون أن تظهر الورقة الخمسية ؛ وإلا فأنا مضطر
لإنفاقها كلها على ثلاثتنا ، ولن أستطيع التذرع بأى حجة
تبرر تقاعسى عن القيام بواجب طالما أن معنى نقودا كهذه ،
مثلما يفعل كل منهما بالقروش القليلة التى معه . فكرت أن
أفعل ذلك فى الغد ، أن أفك الورقة فأخفى معظمها وأبرز
ما أنتوى صرفه موحيا إليهما بأن هذا المبلغ هو كل
ما معى ...

ثم رايتنى أتجول فى شارع فؤاد وحواريه الجانبية ،
أتوقف عند كل مقهى ، أتلكأ عند مقهى الكومبارس . كان
من الواضح أننى قرح قرحة غامرة ، وأن سبب هذه
القرحة وجود قطعة الخشيش فى جيبى ؛ وأننى أبحت عن
عاطف سنبل لكى نعود معا إلى الشقة ونشرع فى تدخينها
مع شكرى الخضرى أمين ، الذى لا بد أن يكون هو الآخر
قد تصرف فى بضعة كنوس يجمعها من بقايا قاعدة الأستاذ
كما يفعل دائما ...

ثم رايتنى أطرق باب الشقة ولا من مجيب . وكانت
أصوات همهمة ومقارعة كنوس تبلغنى من خلف الباب
فأعاود الطرق بشدة . كان يخيل لى أن قطعة الخشيش
لا تزال فى جيبى أدخرها منذ وقت طويل ؛ حيث أعطانيها
ممثل كبير فى مقابل إرشادى له إلى بائع لديه صنف جيد .
وكنت على ما يشبه الثقة من أن أحدا لن يفتح لى الباب .
تذكرت بقلب منتفض أن شكرى الخضرى أمين قد درأنى
منذ أيام بعيدة أقف أمام شبك الصرف الفورى فى
الإذاعة ، وقد تلكأ حتى رآنى أصرف الجنيهات الخمسة ؛
ولابد أنه أخبر عاطف سنبل بأن معى نقودا كبيرة أخفيها
عنهما . كنت واثقا أن شكرى الخضرى أمين لن يغفر لى

الباب من الداخل ، لكي اتسلل على أطراف أصابعي فأهبط إلى بئر السلم ، واتجه إلى الباب الخلفي للعمارة ، فأزيع الترباس برفق وهدوء لأفتح الباب واتسلل خارجا ثم أجدبه ثانية ، وأسرب يدي من خلال شبكته الحديدية لأغلقه من الداخل كما كان . وهكذا لمحت الجرنان وطويته بعناية تحت إبطي ، ووقفت منزويا على إحدى الدرجات مداريا نفسى في شبكة الحديد . وكان القمر قد انعقد تماما ، وانفجرت في وجهه أسارير السحاب ، وصفا الأديم . وجين ظهر البواب يكح ويفرط ويهمهم دق قلبي بعنف شديد ، فلما دخل المرحاض وأغلق الباب من الداخل هدأت دقات قلبي وانتقلت الرعدة إلى ساقي ، فشرعت أهبط في هدوء وحذر : وقد راح القمر يرقبني بغضول شديد ، ويميل نحوي في نزق ونشاط : ثم يهبط معي إلى البئر درجة فدرجة .

قد تفرغصت فوق بسطة في سلم الخدم ، حيث كانت البسطة لاتزال عالقة بجبهتي : فمددت يدي لأمسحها : وكانت فردة حمام قد وقفت على حديد الدرابزين فوق رأسي مباشرة ، وألقت فوق جبهتي بصفتها الثانية : فمسحتها هي الأخرى بقرف . وكان ضوء الصباح قد دهن السماء والسلم والبئر بلون تريكوأزي رائق : فتبينت أنني كنت — منذ ساعات طويلة مضت — قد فرشت الجرنان على هذه البسطة وتمددت مستغرقا في النوم بعد يأس من فتح باب الشقة ، مثلما تعودت أن أفعل كلما تعبت من اللف ويئست من فتح الأبواب ..

ظللت متفرغصا لدقائق أخرى طويلة خيل لي خلالها أنني لن أستطيع فرد جسدي . ثم تبينت أنني يجب أن أراقب حركة البواب ، فأنتظر حتى يجيء كمادته كل يوم ليدخل المرحاض تحت بئر السلم مباشرة ويفلق على نفسه

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



تجليات الحدائق في ديوان جمال القصاص شمس الرهام

— ١ —

الديوان من القصائد ، أو للديوان في مجمله ، ذلك أن الإطار الدلالي الكلي لا يمثل خصيصية شعرية ، بل تشترك فيه خطابات الشعر والنثر على سواء ، ويبرز الإطار الخارجى للإيقاع ، والناسج الكلي ، يمكن الخلوص للبنية الداخلية وتناولها تحليليا للكشف عن نظامها ، وتحديد شبكة العلاقات فيها لاستيضاح ظواهر شعريتها ، ولا شك أن المنهج الإحصائي يمثل — من وجهة نظرنا — أداة كئيبة تساعد على إكتساب الدراسة — أى دراسة — نوعا من الموضوعية التي لا تتناقى مع البعد الذاتى المتمثل في اختيار النص للدراسة ، ذلك أن الاختيار نوع من التقييم على نحو من الانحاء ، وتحديد المنهج يقتضى تحديد منطقة العمل ، فالديوان ينتمى إلى الطبقة الثالثة من شعراء الحدائق الذين ظهرت إبداعاتهم في السبعينيات ، واستطاعوا أن يفرسوا حضورهم في الثمانينيات ، وأظن أنه سيكون لهم شأن خطير في التسعينيات ، ولعل أوضح الأصوات

إن مواجهة الخطاب الإبداعى تقتضى الإعلان عن منهج التعامل معه ، وهو منهج نلح عليه ، يوجهه طاقته إلى الخطاب ذاته ولا يجاوزه إلى ما عداه من ملابس الإنتاج ، سواء كانت الملابس خاصة بالمبدع ، أو بما أبدعه .

وبما أن الخطاب ليس إلا صياغة لغوية ، فإن التوجه الصحيح هو الذى يخلص الإخلاص كله لهذه الصياغة بكل محتوياتها الشكلية والمضمونية .

وإن هذا المنهج لا يشغلنا كثيرا الانسباق في رصد الظواهر الإيقاعية — برغم أهميتها — إذ أن الإيقاع لا يدخل في صميم الشعرية ، ونعنى بذلك الإيقاع الخارجى المتمثل في الوزن والقافية ، ولا ينفى هذا أن البنية الإيقاعية كان لها حضورها الخاص في الديوان .

كنا لا يشغلنا رسم الناسج الدلالي الكلى لمفردات

المستتر) ، ذلك أن كلا منهما يتعلق بمردود يفسرهما
يخلق في الفضاء .

كما يأتي أربعة وعشرون فعلا يحضر فاعلها صياغيا ،
لكن بينهما فاصل صياغي يضعف من العلاقة الدلالية
بينهما . أما باقي الأفعال وعددها سبعة وتسعون فيظهر
فاعلها من العلاقة الدلالية بينهما . أما باقي الأفعال
وعدها سبعة وتسعون فيظهر فاعلها مقترنا بها صياغيا .

من هذا الإحصاء يتبين أن رؤية المبدع لعالمه كانت
منوطة بالأحداث وتجلياتها أكثر مما هي منوطة بالذات
وقايلتها في توجيه المعنى أو إنتاجه .

المؤشر الإحصائي الثالث يتعلق بكم (الضمائر) التي
أخواتها الخطاب ، فقد بلغت الفا ومائتين وسبعة وستين
ضميرا ، بمعدل تردد ضمير ونصف تقريبا للسطر الواحد
، فإذا أدركنا أن مائتين وستة عشر سطرًا مكونة من
كلمة أو كلمتين ، فإن هذا يعني كثافة تردد الضمائر ، وهذا
مؤشر خطير على ظاهرة حدائية لها تجلياتها الواسعة في
الخطاب الشعري الحدائي ، هي ظاهرة الغموض ، إذ أن
الضمير بمواضعه غير مكتمل الدلالة ، بل يحتاج مرجعا
يوضحه ، وهو ما يعني ازدواجية الحركة الذهنية عند
المتلقي بين الملفوظ والمقدر من ناحية ، ومرجع كل منهما
من ناحية أخرى ، فإذا أضفنا إلى ذلك أن كثيرا من
الضمائر تأتي بلا مرجع أصلا ، أو احتمالها لأكثر من
مرجع ، فإن هذا يدعونا إلى رد كثير من جوانب الغموض
إلى هذه الظاهرة الصياغية .

وتمثل القصيدة الأولى في الديوان هذه الظاهرة ، إذ
يأتي عنوانها (في دهشة غربتها) محملا بضمير الغياب
(غربتها) دون أن يكون له سابق ذكر في الحال أو المقال ،
ثم يتبع العنوان مجموعة أسطر محملة عليه دلاليا :

الشعرية وأكثرها تميزا في هذه الطبقة هم — بدون
ترتيب — حسن طلب — عبد المنعم رمضان — حلمي
سالم — محمد سليمان — رفعت سلام — وليد منير —
أمجد ريان — محمد آدم — ثم شاعرنا جمال القصاص .

٢ —

والمواجهة الكمية للديوان تقدم مجموعة من
الإحصاءات اللافئة التي سوف توجه العملية التحليلية
وتؤثر فيها تأثيرا بالغا ، فخطاب جمال القصاص يتشكل
من ثمانية نصوص تحتوى على ثمانمائة وواحد وخمسين
سطرا بمعدل مائة وستة أسطر للنص الواحد ، وهو مؤشر
على طول النفس الشعري من ناحية ، ورحابة المدرك من
ناحية أخرى . ويلاحظ أنه من بين هذه الأسطر يأتي مائة
وسبعة وأربعون سطرًا مكونا من دالين وسبعون سطرًا من
دال واحد ، وسبعة أسطر بدون دوال ، هذا إذا صرفنا
النظر عن الدوال الناقصة الدلالة كالضمائر والإشارة
والموصلات ، وحروف المعاني ، وهو مؤشر له أهميته عندما
نعرض للظواهر المعجمية والدلالية في الديوان ، وليس
معنى هذا أن هذه الدوال لا تتدخل في إنتاج الدلالة ، لكن
معناه أنها لا تستقل بذلك ، فلا دلالة لها في ذاتها ، وإنما
دالتها مرهونة بسواها داخل السياق .

المؤشر الإحصائي الثاني ، أن الديوان يضم ثمانمائة
وثمانية وخمسين فعلا بمعدل فعل واحد للسطر الواحد
تقريبا ، وهو ما يشي بتدخل بعددين أساسيين في إنتاج
المعنى : الحدئية بكل مفرداتها السالبة أو الموجبة ،
والزمنية بكل دوائرها الماضية والحاضرة والآتية .

ويلاحظ أنه من بين هذه الأفعال يأتي سبعمائة وواحد
وثلاثون فعلا يغيب فاعلها في الفضاء النصي ، سواء حضر
رمزه الصياغي (الضمير الظاهر) أو لم يحضر (الضمير

كانت بالهذين تقيس مسافتها
تخصيص بالشجر الذابل
في ظل ستارتهما
تشبه وحشتهما (١)

حيث تحتوى الأسطر على سبعة ضمائر للغة لا مرجع لها ، وإنما تحليل على معهود لا تدركه إلا الذات وحدها ، وهو إدراك لا يعنى المطلق إلا بالقدر الذى يسمح له باستيعاب الحركة الذهنية للمبدع فيما هو مسموح به فحسب .

— ٣ —

ولا شك أن الظواهر المعجمية تلعب دورا بالغا في إنتاج المعنى ، بل إنها تشارك في إنتاج الشعرية ذاتها ، لكن ذلك مشروط بأمرين : أحدهما : أن يرتبط التعامل المعجمي بالنظر في العلاقات السياقية . الآخر : تجاوز إطار الدلالة المعجمية وامتلاء الدال بمعانى طارئة أو إضافية .

من هذا المنطلق تكون أكبر الظواهر المعجمية هي الخروج على المعجم ذاته ، حيث سعى خطاب جمال القصاص إلى الدخول في منطقة المجاز التي تعمل أساسا على خلخلة العلاقة بين الدال والمداول ، بل تعمل على تحطيمها تماما ، وقد تعامل الخطاب مع هذه البنية ثلاثية وخمس وثمانين مرة ، ثم أضاف إليها بنية التشبيه مائة وسبع وثلاثين مرة ، وبنية الكناية عشر مرات ، حيث يبلغ المجموع ثلاثمائة وخمس وثمانين بنية ، بمعدل تردد ٦ ، ١ من البنية للسطر الواحد تقريبا ، وأهمية هذا المعدل في أن البنية ليست فردية ، وإنما تحتاج إلى وسط لغوي متعدد الدوال لتحل فيه ، مما يعنى أن انتشارها في الخطاب كان ذا كثافة عالية ، وهو ما يؤكد شاعرية الصياغة من ناحية ، ويوسع دائرة الغضاء الشعرى من ناحية أخرى .

يقول الشاعر في (أرمي عليك بياض الحجر) :

أعيدى إلى براءة إنسى
وفكى أساور هذا السعف
وناسى قليلا بخصرى
ولا توفلقينى
لعل أرتب هذا الفضاء
(٢) وأشغل فيه حرير الخرف

فالحركة التعبيرية في مطلع الأسطر تتعلق بالمخاطب الملق في الفضاء ، حيث تتوجه إليه الصياغة لتعديل موقفه من الذات ، وهذا التعديل ينصب على مهمة بالغة التعقيد لنقل (الإثم) إلى دائرة (البراءة) ، ولا يمكن فك هذا التعقيد إلا بالولوج إلى بنية التشبيه التي تقتضى أن يفقد كل دال بعض خواصه حتى تصبح المقارنة التشبيهية بين (الإثم والبراءة) .

وتستحوذ صيغة الأمر في السطر الثانى لثجيع طرفين جتنافرين ، بالإنسيا (فك س أساور) ويتم إزاحة القنافر باللجوء إلى بنية المجاز وتضمن (أساور) بمعنى الخبال أو القيد ، ثم يتناعى هذا الناتج بالتحول س في نفس السطر س من الاستعارة إلى التشبيه ، مع إحداث عملية نقل صياغية فيتقدم التشبيه به (أساور) على التشبيه (السعف) ، وبهذا يستعيد فعل (الفك) طبيعته الدلالية .

وتستمر الأسطر على هذا النحو (الإحلال) ، فيحل معنى (السرير) في (الخصر) ، ويحل معنى (الغيبوبة) في (النوم) ، ويحل معنى (البيت) في (الفضاء) ، ويحل معنى (النار) في (الحرير) ، ثم تنتهى مجموعة الإحلالات إلى بنية التشبيه (حرير الخرف) التي تشبه عن أمثال الذات لطاقة تكوينية تعيد بها تشكيك عالمها على نحو جديد .

ولا شك أن مجموعة (الإحالات) تقتضى تقريباً الدوال من معناها المعجمي لتقذف به محققاً في فضاء النص .

الظاهرة المعجمية الثانية التي تتدخل بحدّة في تشكيل المعنى ، هي تعامل الخطاب مع حقل (الماء) مائة وسبع عشرة مرة ، وهو تعامل لا يكاد يترك مفردة تنتمي إلى هذا الحقل إلا وأخضعها للاختيار لتؤدّي مهمتها سياقية ، ولا يتأتى هذا الاختيار مع تخلص كثير من الدوال من طبيعتها المائية ، حيث يظل للدلالة المعجمية حضورها القوي في ذهن المتلقي ، ومن ثم فإنها تؤثر في إدراكه للمعنى .

يقول جمال القصاص في (البحيرة لا تزال نائمة) :

مرارا أقول له : للبحيرة باب وحيد
ولكنه يستدير إلى جسمه صارخاً
صار لا يحتوي^(٣) .

فانتفاء (البحيرة) لحقل الماء أمر بداهي ، لكن مهمتها الدلالية هنا تتحول إلى الامتلاء بمعنى طارئ يساوي بينها وبين (العالم) ، لكن هذا التحول يحتفظ — في نفس الوقت — بقدر من الانتماء المعجمي ، إذ أن (البحيرة) — مائية أو غير مائية — مفردة من مفردات العالم ، من حيث امتلاكها بكم من الرؤية الغيبية يمكن — على نحو من الانحاء — ربطها بالعالم الداخلي للذات وتضمخها إلى درجة تجاوز إمكاناتها الحسية المحدودة .

والذي لا شك فيه أن هذا الحقل المائي قد أضاف إلى الخطاب جانباً كبيراً من شعريته ، خاصة إذا أدركنا امتلاءه بمنطلقات ثقافية متعددة : أسطورية — فلسفية — صوفية — دينية . الظاهرة المعجمية الثالثة هي تدخل (حقل الزمن) بكل جزئياته في إنتاج المعنى ، فقد

بلغت مفرداته ثمانى وعشرين مفردة ، بمعدل تردد ثلاث مفردات للنص ، الواحد تقريباً وليس معنى قلة التردد ، ضالة التدخل الدلالي ، بل معناه أن الدال يؤدي مهمته انتشارياً بحيث يؤثر فيما يسبقه أو يلحقه ، أي أن منطقة عمله غير محدودة . والواقع أن هذا الحقل قد وضع الخطاب في إطار جدلية زمنية تتعالى على الزمن الوجودي ذاته ، مما يعطى الخطاب خصوصية يفارق بها سواء من الخطابات الشعرية .

وقد امتد هذا الحقل تركيبياً وتحليلياً على صعيد واحد ، حيث تدرج في الصعود إلى دائرة (الأزمنة) ، وتدرج في النزول إلى دائرة (الثانية) ، وبينهما جاءت الفصول والشهور والساعات والدقائق ، والمواعيد والأوقات ، فإذا أضفنا إلى هذا الحقل الناتج الزمني المتنوع الصادر من مجموعة الأفعال ، فسوف ندرك كثافة التعامل مع هذا الحقل ، بل إن هذه الإضافة تصعد به إلى المرتبة الأولى في إنتاج الدلالة على وجه العموم . يقول القصاص في (رماد الإدواز) :

تطير الطيور ..

تحط على أنمل النهر أفراخها ثم تعلقو

أرى امرأة تجدل الودعات على جديها

المستقيم ، ذلك بالرمل عشب

مواقبتها ، ثم تنفس في وشوشات

المحار يداها ، وشمس طريدة

— ترى افسدته القصيدة

: تاخرت خمس دقائق

ويضع ثوان شريدة^(٤)

ثم تأتي ظاهرة معجمية لافتة هي التعامل مع فعل (الكينونة) أربعاً وعشرين مرة ، بمعدل ثلاث مفردات

للنص الواحد . حقيقة أن هذا الفعل ليس من الدوال التي تحتاج إلى سياقات محددة ليغرس فيها ، على معنى أن دوره الغالب هو تهية السياق دون التدخل في إنشائه ، لكن — على نحو آخر — يكون لهذا الفعل مهمة بالغة الخطورة عندما يتدخل في صنع السياق من ناحية ، وإنتاج الدلالة من ناحية أخرى ، وقد تحمل فعل الكينونة هذه المهمة المزدوجة في خطاب جمال القصاص (شمس الرخام) من حيث كان أداة شعرية ، أو وسيلة تعبيرية لفتح عالم الحلم ، أو الإيغال في درب الحكاية ، وقد أدى الفعل مهمته على نحو ثلاثي ، حيث اتصل بالزمن في ماضيه وحاضره وآتية ، أما من حيث المكان فقد ساعد الفعل على تهية الإطار المكاني بكل احتمالاته ، وبهذا كله أتاح للذات طاقة حركية وتخليقية هائلة تتجاوز بها إمكاناتها البشرية المحدودة ، إذ أصبحت قادرة على ممارسة اكتشافاتها الخاصة والعامة في مناطق الممكن والمحال ، والمعقول واللامعقول ، أي أنها أخذت سلطة غير بشرية في تشكيل عالمها على نحو خاص

يقول الشاعر (هل ذهبت إلى البحر .. هل قال لك ؟)

ما الذي قد تبقى إذن ؟
كانت الأرض تكما دورتها
كلما راف طائرها القزحي ببابه
كان ينقش وهم صبايتها في يديه بوهم غيابه(*)

وقد تدخل فعل (الكينونة) مرتين في الأسطر بهدف مزدوج ، من حيث فتح باب الحكاية وأدخلها دائرة الحلم في نفس الوقت ، ومن حيث حقق ثنائية زمنية توحد بين (الماضي والحاضر) في نفس الوقت أيضا ، فالسطر الأول يطرح من العالم مفرداته القديمة (الماضية) ليهيء

الحاضر (تبقى) لاستقبال عالم جديد ، ولا يمكن أن يكون شيء من ذلك إلا بإحداث حركة زمنية خاصة بالنص ، وهذا ما تكفل به السطر الثاني الذي تصدره فعل الكينونة ليحيل حركة الأرض من مكانيتها إلى الزمنية ، وبهذا التحول يفتح الحلم في السطر الثالث ، ليأتي فعل (الكينونة) مرة ثانية ليفلق الحلم في زمن بعينه يقع في منطقة بين الماضي والحاضر (كان ينقش) ، ومن ثم لا يتبقى للذات إلا (الاغتراب) بالغياب .

— ٤ —

وتقتضى الدراسة مجاوزة المعجميات إلى التركيبات ، وليس معنى هذا انفصال (التركيب) عما سبقه من الأفراد ، إذ أن العلاقة بينهما علاقة جدلية ، ولا يمكن تصور أحدهما منفصلا عن الآخر إلا في المستوى الغيبي الذي تصور فيه الغويون كيفية نشأة اللغة ، وحتى في هذا المستوى يظل (الإضمار) وسيلة تقديرية لنقل الدال من الأفراد إلى التركيب ، ومن هنا تكون أهمية محور التركيب في تجاوزه لنطاق عنوانه .

وأظن أن رصد أهم الظواهر التركيبية قد يغني عن المتابعة الكلية ، لأن الواقع التنفيذي — مساحة وزمانا — لا يسمح بهذا الرصد الشمولي ، والمهم — في ذلك — أن تكون المحاولة محققة لما استهدفته من تتبع خصوصية القعير في الخطاب الشعري الحدائي .

وأول الظواهر التعبيرية اللافتة هي كسر قواعد (الفصل والوصل) على معنى أن المبدع يعتمد إلى تجاوز العلاقات التي تطفو على السطح ، والتوجه إلى العلاقات العميقة وإحكامها .

ويبدو أن هذا النمط التركيبي أصبح خاصة تعبيرية

ملازمة لشعراء الحداثة حتى في خطاباتهم النثرية ،
فنعندما قدم جمال القصاص ديوانه بإهداء أسرى استند
على هذه الظاهرة ، وأسقط حرف العطف بين طرفين
يحملان وظيفة نحوية واحدة : (محمد — نهلة) .

أما الديوان فقد ازدحم بهذه الظاهرة ، وربما كان ذلك
أحد مسببات الغموض الحداثي ، إذ أن المتلقي لا يسهل
عليه اكتشاف العلاقات بين التراكيب ، ومن ثم يصعب
عليه الوصول إلى الناتج الدلالي ، وهو ما يقتضى حركة
أخرى تتجاوز السطوح إلى الأعماق .

يقول الشاعر في (رماذ الاردواز) :

ديسمير اقسى الشهور

سعال بطيء

سواء تهذم انفسها في انخطافات روحى

وروح تعلق اجراسها في مرايا السماء

باى ملاعق اخرى اقيس حيلتى

ربادة قهوتى والإماء تكسى (١)

فالسطر الأخير يجمع بين تركيبين منفصلين تمام
الانفصال على مستوى المدرك الخارجى ، ومن ثم يكون
وصلهما باداة العطف خروجاً على التقاليد البلاغية ، لكن
التأمل في الجملتين — تحنياً — يكشف عن علاقة حميمة
تجمع بينهما ، فبرودة القهوة تحول في فضائها غيبوبة
الذات عن واقعها ، وانسحاب الزمن من بين يديها في غفلة
مقصودة ، ثم يأتي التركيب الثانى ليعلن عن عبثية
الواقع ، وأن الفقد أمر مفترض منذ البداية ، لذا أن
انكسار الإناء جاء لعلة غير صحيحة وهى بربريته ،
مما يشي بافتقار المنطقية في الواقع كله . وربما كان تعامل
شعراء الحداثة مع هذا البناء الصياغى بفعل مخلفات
ترسبت في أعماقهم من الموروث القديم ، على عكس

ما يتصور البعض أن هذه الظاهرة مغرقة في حداثيتها ،
فقد استخدم الخطاب القرآنى هذا البناء التركيبى كثيراً ،
وهو ما استدعى من المفسرين جهداً إضافياً في التحرك
العميق حتى يمكنهم الكشف عن العلاقات النظامية ، ففى
قوله تعالى :

« يسألونك عن الألهة قل هي مواقيت للناس
والحج . وليس البر بان تاتوا البيوت من
ظهورها » (٢) فأى ارتباط بين أحكام الألهة وبين حكم
إتيان البيوت من ظهورها ، وقد توجه المفسرون لكشف هذا
الارتباط إلى دائرة الاحتمالات العميقة ، وأول هذه
الاحتمالات : أنه لما ذكر مواقيت الحج ، وكان من عادتهم
أن بعضهم إذا أحرم لم يدخل بيتاً ولا خيمة ولا خباء من
باب ، وإنما يلجأ إلى الدخول من الخلف ، فقليل ليس هذا
من البر وإنما البر تقوى الله .

الاحتمال الثانى : أن يكون في البين جملة غائبة في
فضاء النص ، أى أن السؤال عن الألهة لا مبرره ؛ لأن
ما يخلفه الله فيه مصلحة مؤكدة ، فعطالهم بترك السؤال
في هذا والنظر فيما يفعلونه مما ليس من البر وهو دخول
البيوت من ظهورها .

الثالث : أن يكون التركيب كله وارداً على جهة التمثيل ،
وكان سؤالهم عن الألهة فيه كثير من التعتن والمغالطة
مثلما يدخل الإنسان البيوت من ظهورها (٣) .

وهذه البنية المنحرفة لم تكن قصراً على الخطاب
القرآنى ، بل استفاضت في الخطاب الشعرى ، واهتم لها
الدارسون بين رافض وقابل ، وقد دار حوار طويل حول
قول أبى تمام :

لاوالذى هو عالم أن النوى
صبر وإن أبا الحسين كريم

فأى علاقة بين (مرارة النوى) و (كرم أبى الحسين) ؟ ، البعض خطأ الشاعر في عقد هذه العلاقة ، والبعض رأى فيها قدرة إبداعية على مستوى العمق نتيجة لإدراك التكامل الضدى بين (مرارة النوى وحلاوة الكرم)^(١) .

ثانية هذه الظواهر .

تعدد الوظائف النحوية للدال الواحد ، وهو ما يدخل البنية دائرة الاحتمالات الدالية ، حيث يتحمل الفعل الواحد أكثر من فاعل دلالي ونحوى على صعيد واحد .

يقول جمال القصاص في (دهشة غربتها) :

الشمس على كتف النهر التفت

في فرشة الماء انغمست

أشباح من طين ، من نور ، من رمل^(٢)

فالفعل (انغمست) يحتاج إلى فاعل يقوم بمهمة تحقيق الحدث ، وهنا تقدم البنية احتماليين :

الأول : أن يستكن في الفعل (ضمير) يعود على (الشمس) ، وهو ما يعنى أن الشمس قد قامت بمهمة الابتداء في تفجير المعنى ، كما قامت بمهمة الفاعل عن طريق — الضمير — الذى انغمس في (فرشة الماء) .

الثانى : أن تكون (أشباح) هى فاعل الانغماس ، بحيث تخلص (الشمس) لمهمة الابتداء .

كما يمكن أن تؤدي (أشباح) وظيفة الابتداء ، ويخلص الفعل (للشمس) .

ومجموعة هذه الاحتمالات هى التى تؤدي إلى تعدد

النواتج الدالية ، كما أنها تدفع المتلقى إلى منطقة الغموض ، وإعمال اختياراته للنفاذ إلى المراد .

ثالثة الظواهر : تنافر جداول الاختيارات المعجمية ، إذ المؤلف أن تتوجه إمكانات المبدع — في تكوين جملة — إلى الاختيارات المعجمية التى يجمع بينها نوع من التوافق الدلالي ؛ لكن الملاحظ — في شعر الحدادة عموما وشعر جمال القصاص خصوصا — أن الاختيارات تاتى — غالبا — من حقول متنافرة تعمل على خلق فراغات دلالية يسبح مردودها في الفضاء الشعري .

يقول الشاعر في (هل ذهبت إلى البحر .. هل قال لك ؟) :

قال فتى لحبيبته — ذات يوم — أحبك

أنت سفينة روحى ونافذتى .

فانحنت فوق مزولة الوقت

تخفى عرائسها في رمال المرايا

تفتش في دفتر الماء عن ظلها

عن يد لا تباعد ما بين صرختها والحفيف

وعن مطر ليس ينكسر القلب فيه

وعن حجر لا يؤول نبض العصافير^(٣) .

تتحرك مجموعة الاختيارات داخل حقول تنافر أكثر مما تتألف ، بدءا من السطر الثانى ، حيث يأتي الضمير (أنت) متعلقا مع خبره (سفينة) ، وهما دالان لا يتألفان ، لأن الضمير — بحكم مواضعته — يحتاج إلى مخاطب ، ودال السفينة لا يصلح لهذه المهمة دلاليا ، ثم يزداد التنافر عن طريق التضاييف بين (سفينة) و (روى) ، ثم تنتهى هذه الدفقة الشعرية يعطف (نافذتى) على (سفينة) برغم انقطاع العلاقة بينهما ، ولا يمكن رد التنافر إلى التألف — في السطر كله —

إلا يتدخل بنية التشبيه بكل إمكاناته في المقارنة والمقابلة .

وتستمر الأسطر على هذا النحو التركيبي ليصل التنافر إلى قمته في السطرين الأخيرين ، حيث يتم الجمع بين :

مطر — ينكسر — القلب

حجر — تأويل — نبض — عصافير

ولا تعسف الأدوات المسادة (و — عن — ليس — فيه — عن — لا) في تحقيق التوافق بين هذه الحقول ، ومن ثم تتدخل بنية الاستعارة لتحقيقه على نحو يصدم الملتقى ، أو يضعه في متاهة التأويل بعيدا عن منطقة التفسير .

رابعة هذه الظواهر :

تعد احتمالات التعليق في البنية العميقة ، ونعني بذلك (أن الجار والمجرور) لا بد لهما من دال يتملقان به ، يكون مرجعا في تحديد المعنى ، والمالكوف — نحويا — أن يكون المرجع محددًا ، لكن شعراء الحداثة — في مقاماتهم اللغوية — خرجوا من هذا النمط المحفوظ الذي يرسم خطة واضحة لإنتاج المعنى ، إلى نمط آخر يقوم — أيضا — على الاحتمالات التي تولد أكثر من معنى للاداء الواحد .

يقول جمال القصاص (في دهشة غربتها)

تخرج ...

أحصنة صبابتها

تنكسر في دهشته

تلفحها

برذاذ فراشتها

تستحلب عتمته^(١٢) .

فالجار والمجرور (برذاذ) يصلح أن يتعلق بالفعل

(تلفحها) ، ويكون التركيب على هذا : (تلفحها برذاذ فراشتها) . كما يصلح أن يتعلق بـ (تستحلب) ، ويكون التركيب على هذا : (برذاذ فراشتها تستحلب عتمته) ، فعلى الاحتمال الأول يتوجه لفح الرذاذ إلى (أحصنة الصبابة) لزيادة فاعلية الخروج إلى عالم النضارة والتوهج والحب . أما على الاحتمال الآخر ، فإن رذاذ الفراشة (يكون عاملا مساعدا في طبيعة الاستحلاب) وتسلمه على دال يتنافر معه معجيا (عتمته) .

خامسة الظواهر :

ما أسماء القدماء (تقارض الأداتين) حيث يزيج الحرف حرفا آخر ليحل محله ويؤدي وظيفته بالغياب ، ثم يؤدي وظيفته الأصلية بالحضور ، وهو ما نسميه الحركة الموضوعية للصياغة ، إذ يتم التحول الدلالي في نقطة واحدة ، ليفرن ناتجا ثنائيا التكوين ، وهذه الظاهرة لها شيووعها الكبير في الموروث الشعري والنثري ، كما لها حضور واضح في شعر الحداثة . يقول الشاعر في نفس النص :

كانت تتسربل في دمها المجنون
غبار لغافته يتكلس بين أصابعها
يكوى شفتيها^(١٣) ..

فتعدية الفعل (تتسربل) إنما يكون بـ (الباء) ، أما تعديته بـ (في) فهو ما يضع الصياغة في دائرة الاحتمالات ، وهي خصيصة شعرية من الطراز الأول ، ذلك أننا أصبحنا أمام احتمالين ، الأول : أن يؤدي الفعل مهمتين دلاليتين معا ، حيث يقدم معنى (اللبس) ، وهو ما يتنافى مع حرف الجر (في) ، كما يقدم معنى (التمرغ) أو (التخطب) ، وهو ما يناسب الحرف .

والواقع أن التشكيل الدلالي في الديوان ينتمي كلية إلى المعاني الثواني — كما يقول عبد القاهر الجرجاني — على معنى أن الكشف عنه يحتاج إلى التأمل الواعي الذي يتجاوز السطوح إلى الأعماق ، ويتغاضى عن الروابط الخارجية المحسوسة التي قد تكون مضللة في بعض الأحيان ، وللكشف عن هذا التشكيل الدلالي فإن الدراسة تعمل على رصد مجموعة ظواهر دلالية لافتة .

الظاهرة الأولى :

اتجاه الصياغة إلى بنية (تركيبية دلالية) فريدة تعلن عن تمركز الذات داخليا وخارجيا ، والبعض يطلق على هذه الظاهرة مصطلح (الحوار الداخلي) ، وإن كنت أؤثر — في مجال الخطاب الشعري — أن أسميها (تجريدا) على حسب المصطلح البلاغي القديم ، حيث تجرد الذات منها ذاتا أخرى ، ثم تتعامل معها صياغيا تعاملًا داخليا .

والحقيقة أن بنية التجريد تتدخل في إنتاج دلالة الديوان على أُنحاء متميزة .
النحو الأول : يتم فيه تكثيف الصياغة في دال واحد يحمل الفعل والفاعل والمفعول ، على أن يكون الفاعل هو المفعول دلاليا . يقول الشاعر :

أفريقي .. أعدى لنا الشأى والكعكتين
وردي إلى انهمار الأغاني
لأعرف : كيف أحبك
وأهرب مني إلى أن أراني^(١٥)

فهذه الدفقة الشعرية تنول إلى الانشطار الذاتي داخل الفعل (أراني) الذي يأتى فاعله (أنا) مغيبا في الفضاء ، ثم يأتى المفعول من خلال مؤشره الصياغي

الاحتمال الآخر : أن تتسلط الاحتمالات على الحرف ذاته ، فيؤدى مهمته الأصلية متغلبا على المعنى الوضعي في الفعل ، أو أن يتحمل معنى (الباء) فيؤدى وظيفتها متساوفا مع دلالة الفعل السابق عليه .

وأهمية هذا التعامل الصياغي أن ينقل الناتج الشعري من دائرة الوحدة إلى الكثرة ، ومن ثم يدخل منطقة الغموض الفني المطلوب ، ويتيح — في نفس الوقت — للمتلقى قدرا من تحمل المسؤولية في الوصول إلى هذا الناتج .

سادسة الظواهر :

كسر التناسق بين التراكيب بإحداث مخالفة تعبيرية لا ينتظرها المتلقى ، وهو ما أسماه القدماء (الالتفات) ، وهو بنية عدولية تحمل إلى الصياغة شحنة هائلة من الشعرية نتيجة لتعاملها مع ردود الفعل أكثر من تعاملها مع الفعل ، وقد تحرك جمال القصص إلى هذه البنية في منطقتين : (الأعداد — الضمائر) .

يقول الشاعر في (البحيرة لا تزال نائمة) :

— لقد كنت بالأمس شخصا وحيدا
— لماذا غدا اليوم شخصين^(١٦) .

فالسطر الأول يفوح في زمن المعنى بالانكفاء على بداية الدالين (كنت) و (الأمس) ، غير أن هذا الزمن يتعلق بالذات في دائرة حضورها المباشر من خلال التاء في (كنت) ، ثم ينكسر هذا الحضور — في السطر الثاني — بإسناد الفعل (غدا) إلى ضمير الغياب (هو) ، وبين الحضور والغياب ، تتحول الذات داخليا من حالة التناغم القديم ، إلى حالة التمزق الواقع ، ولا يؤثر في البنية اختلاف الأصوات المتجاورة طالما ظل مرجع الضميرين واحدا .

(الياء) ، بينما الواقع الدلال يوجد بين الفاعل والمفعول ،
إذ أن الرؤية التي تقوم بها الذات الغائبة (أنا) تتسلط
على (الأنا) الحاضرة في نفس الوقت ، مما يؤكد الطبيعة
الانشطارية للذات بين الإيجاب والسلب ، أو بين الفاعلية
والمفعولية .

وقد يأتى الانشطار بتمزق الذات بين دالين منفصلين
يحمل كل منهما جزءا منها ، أو لنقل إن كل دال يساوى
الذات ولا يساويها على صعيد واحد :

نمد يدينا ، ونقصم تفاحتين ، نلفهما كوكبين
صغيرين ، نشعل بينهما جمرتين
تضيئ المسافة بيني ، وبينى ، انظر كليك (١٦) .

فالدالان (بينى وبينى) يحملان الذات — على
الشمول — لوضعها في بنية التجريد ، أو يحملانها على
البعضية لتأكيد الطبيعة الانشطارية داخلها .

وقد تأتى بنية التجريد ثنائية الصياغة على المستوى
السطحي ، متوحدة على المستوى العميق ، فيكون
الانشطار خارجيا وداخليا :

لا تعبرينى سريعا ... ففى لحظة
كى أشدد حائى ببائى ، أنواع قافيتى
وأجود اسمى ، أحدى خطاى (١٧) .

فالذات تتعامل مع بعض متعلقاتها (خطاى) لتحاول
أن تخلق معها نوعا من التوازن الحركى ، بالرغم من أن
الخطى لا تنفصل عنها إلا في منطق الوهم ، وهو ما يعلن
عن انقسام داخلى في الذات ، ثم انقسام خارجى بينها
وبين ما يتعلق بها .

الظاهرة الثانية :

وهى تمثل — في الواقع — نوعا من رؤية العالم
وإدراكه على نحو خاص ، وذلك بخلق مفردات جديدة تشي
بوجود كثرة غير محدودة لايعيها إلا المبدع وحده ، وهى
ظاهرة وفيرة في شعر الحداثة ، كما هى وفيرة في خطاب
جمال القصاص ، وربما كان هذا المستهدف الدلال وراء
اختيار عنوان الديوان (شمس الرخام) ، وذلك أن مفهوم
المخالفة والتناظر يقتضى ويجود (شمس الحجر)
(و شمس الحصى) و (شمس التراب) ، وهو تكثر
لا يعرف منطقة يتوقف عندها .

ومتابعة الخطاب تكشف عن تردد الظاهرة معلنة تفتت
العالم تمهيدا للولوج في عالم الحلم الذى يعيشه شعراء
الحداثة ، فهناك (خشب النوم) الذى يستدعى (خشب
اليقظة) وهناك (عشب الليل) الذى يستدعى (عشب
النهار) ، وهناك (طائر الروح) الذى يستدعى (طائر
الجسد) ، وهناك (عشب الوقت) الذى يستدعى
(عشب المكان) وهناك (كراسات النور) التى تستدعى
(كراسات الظلام) (١٨) .

الظاهرة الثالثة :

هى (المفارقة) التى تكاد تعيطر على إنتاج المعنى
طولا وعمقا ، ولا نقصد المفارقة الجزئية التى تتعلق
بالدوال الإفرادية — برغم أهميتها أسلوبيا — وبرغم
تردها في الديوان تسعا وعشرين مرة بمعدل أربع بنى
للنص الواحد تقريبا ، وإنما نقصد المفارقة السياقية التى
تتعامل مع مفردات العالم من منطق (التقابل والتوازن)
الذين ينولان أحيانا إلى (التكامل) ، دون دخول في مقولة
(الدراما) وخطوطها المتصادمة .

يقول جمال القصاص :

استحلت حرقته ، رمحت نأحية

الحقل ، وحكمت حكمتها ، انسطحت

كان الشارع منطقتنا

ضوضاء المقهى

تفسد عادات القلب^(١٩) .

فهذا الامتداد المكاني والزمني يسمح بتشكيل إطارين متميزين على صعيد الرؤية الشعرية ، فبينما تبدأ الحركة التعبيرية من دائرة (الريف) ، تتنامى إلى دائرة (المدينة) ، دون أن يكون في هذا التنامي قفزة تعلن حدة التقابل ، أو تصادم يعلن تضاد الخيوط الدلالية ، وإنما تساوق يعلن عن التكامل المدهش بين عالمين مفارقين .

وقد تكون المفارقة وسيلة لتفجير الواقع بكل عيبيته ، وتفرغته من الإيجابية ، حيث تتداخل الحدود ، فتدخل الوحدة في الكثرة ، والكثرة في الوحدة :

في عكس حزين الشط اصطفت

صفر + صفر

صفر - صفر

ميزان المدفوعات ، الممنوعات ، المسروقات
الاشياء انفرطت ، واختلطت^(٢٠) .

واللافت في هذه الدفقة التعبيرية ، تعامل الخطاب مع لغة أدبية لإنتاج دلالية شعرية ذات شفافية عالية ، فاعلة في إنتاج دلالة مهشمة .

الظاهرة الرابعة :

هي دخول الديوان دائرة (التناص) من منطلق استحضار خلفية غائبة تساند الخطاب في إنتاج دلالاته الكلية والجزئية ، وهو ما يؤكد طبيعة التواصل الإبداعي الذي يلغى مقولة الانفصال الفني .

والحق أن ظواهر التناص في خطاب جمال القصاص كانت موزقة في مهمة مزدوجة ، هي تحقيق ثنائية الوعي ، وعي المبدع ، ووعي النص المستدعي ، أو وعي الشخصية التي تم استدعاؤها ، ومعنى هذا أن الخطاب قد حاز لغتين : لغته ، ولغة النص الدخيل ، وهو نوع من الانفتاح الذي يثرى لغة الإبداع ويخصبها بملفوظات إضافية يتم استحضارها عن وعي أحيانا ، وبدون وعي أحيانا أخرى ، وتقوم على التوافق أحيانا ، والتصادم أحيانا أخرى .

وربما كانت أكثر ظواهر التناص (الاقتباس) من الخطاب القرآني الذي تم سبع مرات بمعدل اقتباس لكل نص تقريباً . يقول الشاعر في (أرمي عليك بياض الحجر) :

نرتجل اللحن والنأي ، نمشي وحيدين ، نقطف

من شجر الروح غصنين ، نقذف للنار غصنا

تصير سلاما ويردا ، وفاكهة تطلب الأكلين^(٢١) .

فالخطاب الشعري يقتبس الخطاب القرآني في قوله تعالى : « قلنا يا نار كوني بردا وسلاما »^(٢٢) في محاولة لامتلاك قدرة غير بشرية لإطفاء تفاعلات بشرية لا يمكن التعامل معها إلا بهذه المساندة المجاوزة لإمكانات الذات والموضوع .

كما تتعامل بنية التناص مع الخطاب الشعري التراثي على نحو اجتزائي ، فبتم — مثلا — استدعاء الشاعر العربي (العباس بن الأحنف) من خلال دالين مميزين مجتزئين من بيته الشهير :

أخط وأمحو ما خططت بعبرة

تسح على القرطاس سح غروب

يقول جمال القصاص :

فلمت ملامحها من نقوش الجدار
ونبضاتها تتقاطر في لجة الكاس
ترشح في جسمه كالغواء
تخط ، وتمحو
فتصحو الحرائق تحت ثيابه^(٢٣)

— ٦ —

يقول جمال القصاص :
تذكرت شيئا مضى وابتسعت
هجوت ابن هاني ورامبو
وطوحت وردة بودليز والنفري^(٢٤) .

لكن المفارقة هنا أن الأول رصد المقابلة التعبيرية
خارجيا في (الخط والمحو) ، بينما الثاني نقل التقابل إلى
الداخل ، وأصبح (الخط والمحو) وسيلة لاشتغال
المشاعر ، لا مجرد رصد لانسكاب الدموع .
وقد تتدخل بنية التناص تكامليا ، كما حدث عند
استدعاء خطاب أبي نواس :

حامل الهوى تعب يستخفه الطرب

لكن يلاحظ أن التناص قد استحضّر وسيطا حسانا
لخطاب أبي نواس إلى خطاب جمال القصاص (فيروز)
المطربة اللبنانية ، والوساطة هنا عنصر فاعل في التناص
من حيث النقل الزمني من المعنى إلى الحضور . ومن حيث
تحويل الطاقة الدلالية من كونها مقولة لقائل أول لا يقيم
اعتبارا حقيقيا لمضمونها العاطفي الشفاف ، إلى قائل ثان
يكشف هذه الشفافية ، بل يضيف إليها طابعاً إيقاعياً
علوياً ، ومن ثم يصل الخطاب إلى شاعرنا في إطاره
الصحيح ليوظفه في إنتاج دلالة صحيحة .

ويلاحظ أن عملية الاستدعاء لا تنصب على القول
فحسب ، بل إنها تخلص — أحيانا — للقائل ، وبخاصة
إذا كان حاملا لكمّ مميز من الثقل الفكري والفني ، أي أن
الاستدعاء ينصرف إلى الخلفيات والهوامش والمتون قبل
أن يخلص للذوات ، وهو ما يساعد في تشكيل الوعي داخل
الخطاب ، سواء تم الاستدعاء بالرفض أم بالقبول .

من كل هذا يتكشف أننا في مواجهة خطاب شعري
حدث له خصوصيته التي لا تتنازع مع دخول صاحبها في
دائرة إبداعية موسعة هي (طبقة شعراء السبعينيات) ،
وقد أمكن تحصيل هذه الخصوصية بتجاوز البنية
الإيقاعية الخارجية والإطار الدلالي الكلي ، والخلوص إلى
البنية التركيبية الداخلية من خلال منهج أسلوبى يجمع
بين الإحصاء والتحليل .

وقد انصب الإيقاع على رصد الظواهر الكمية اللافنة في
الديوان ، وتفسر تدخلها دلاليا ، سواء أكان الكم ذا طابع
تجريدي — كما في إحصاء الأسطر — أو ذا طابع تطبيعي
كما في الإحصاءات الإفرادية للأفعال والحقول الدلالية ،
وكما في الإحصاءات التركيبية التي اهتمت بالبنى العدولية
في الاستعارة والتشبيه .

وقد أدى هذا المنهج إلى الكشف عن بعض الظواهر
الحدثية التي يشارك فيها الخطاب غيره من خطابات شعر
الحدث ، وإن كان تعامله معها قد أكسبها نوعا من
الخصوصية المميزة ، مثل كسر قواعد الترابط الجملي ،
وتعدد الوظائف النحوية للدال الواحد ، وتناثر جداول
الاختيار ، وإدخال البنى — عموما — دائرة الاحتمالات
بتقديمها في تشكيل مفارق للقاعدة .

وهذه الظواهر — بدورها — كانت فاعلة في إنتاج دلالة
لها محاورها الطولية والراسية ، من حيث التعبير عن تمزق

مساعدة كالخطاب القرآني ، والخطاب الشعري ،
واستدعاء شخوص بعينها لها ثقلها المعرفي .

الذات داخلياً وخارجياً ، وخلق مفردات جديدة في العالم ،
والإتكاء على المفارقة السياقية ، ثم استحضر خطابات

١ - ديوان (شمس الرخام) - جمال القصاص - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩١ : ٥ .

٢ - السابق : ٥٢ .

٣ - السابق : ٢٧ .

٤ - السابق : ٣٦ .

٥ - السابق : ٤١ .

٦ - السابق : ٢٢ .

٧ - البقرة : ١٨٩ .

٨ - انظر : الطراز - يحيى العلوي - المقتطف بمصر سنة ١٩٩٤ : ٤٩/٢ ، ٥٠ .

٩ - انظر : عروس الافراح - السيكي - شروح التلخيص - عيسى الياحي الحلبي بمصر سنة ١٩٣٧ : ٢٢/٢ ، ٢٣ .

١٠ - ديوان شمس الرخام : ٩ . <http://Archivebeta.Sakhrit.com>

١١ - السابق : ٤٥ ، ٤٦ .

١٢ - السابق : ٥ .

١٣ - السابق : ٦ .

١٤ - السابق : ٣٠ .

١٥ - السابق : ٥٦ .

١٦ - السابق : ٥٥ .

١٧ - السابق : ٤٥ .

١٨ - انظر على التوالي صفحات : ٥٦ ، ٩ ، ١١ ، ١٤ ، من الديوان .

١٩ - السابق : ٨ .

٢٠ - السابق : ١٠ .

٢١ - السابق : ٥٤ .

٢٢ - الانبياء : ٦٩ .

٢٣ - شمس الرخام : ٤٢ .

٢٤ - السابق : ٦١ .

ثلاث قصائد



١ حصاد



وَقَفَّ الْحَصَادُ الْمُتَعَبُ
يَمْسَحُ عَرَقَ الدَّوْحِ وَيَنْظُرُ فِي إِشْفَاقِ

نَحْوِ حَقُولِ نِسَاءٍ يَتَمَلَّمْنَ

وَيَتَنَفَّضْنَ مِنَ الذِّكْرِى

ـ ياه

ابْقَيْنِ إِلَى أَنْ أَصْنَعَ مِنْ وَلَهَى فُخْذَيْنِ

وَمِنْ نَزَقَى عَصْفُوراً

يَرْكُضُ فَوْقَ زَيْبِبِ الْحِلْمَاتِ

وَمِنْ وَلَهَى بِالسَّرَّةِ شَكْلَ الْمِيضَاءِ

فأغسل روعي بالماءِ
وأعضائي بالنارِ
وأعلن انى جسدُ أحدُ
تتخبُّ فيه قبائلُ لا أعرفها .

٢ كان يدندن أغنية

في الشفق الذهبي
وجهٌ يطفو
وَكريمٌ جداً هذا الطفل المكنى
إذ يصنع مائدةً لذباب الصيفِ
وحطَّ عليها عينيهِ وشفتيه
وراح يدندن أغنيةً
ليسامر كل ضيوف الحفلةِ
دون مبالاةٍ باللحن الرسميّ
يمشى منفرداً
يقطفُ باقاتٍ من ذيل القطعةِ
كان خجولاً بإزاء النهر

يجرُّبُ أسماءَ أخرى للماءِ
وينشغلُ قليلاً
بالشفق المنكئ على صفصاف القريةِ
(كنت أراه من النافذة غريباً)
تتشاجرُ كل عسافير الجنةِ
حتى تقف على كتفيه
تحاول أن تقتاد الأغنية إلى اللحنِ
ولكن الفجرى يراوغهن
ويبدأ في القهقهةِ
وقد حملته عسافير الجنة من إبطيه
خفيفاً كالفلينِ
وتمضى في الأفق الذهبى

٣ الآخر

كانت تخلع في بطءٍ
حمالة ثدييها تلمع في زغب الضوءِ
وترمى عينيها كالخطاف على

فتأخذني الرفة كل مساء
حين تقود السكان كوابيس النوم المألوفة ،
وترصصهم في الأقبية المظلمة

كأسماك دون رعوس
ينتظرون الصحو أو الموت

كل مساء
تقف المرأة في الشباك ،
قبالة شهوتي النافذة كراش حصان ،

تبدأ في ترتيب طقوس غامضة
بينى والمرأة عشرون سنة
وثلاثة أمثار من ليل

حين تقابلنا بالصدفة
كانت لا تعرفنى

كنا غرباء تماماً في الليل
بدأت طقس العرى
فكدت أقول

كفى
وبيكيت .

في حضرة الحكايات



الخوف القديم

الأرز ، والحمولة على سيقان من خشب الكافور ، وكراسي
خوص مبيطرة في المكان وزبائن منتصف الليل يثرثرون من
غير معنى ويقتصبون من قلوبهم ضحكات لا تسر خاطراً ،
ولا تبهج نفساً .

خالئك «أم بلال» المرأة المقطوعة ودعت «بلال» كبدها ،
ووارثه المقبرة القديمة ، وعادت مع المشيعين لليل مع
صفار الشمس .

في نور النصبه تتكور نسوة بجانب الجدار يسترن
وجوههن بطرحهن ، وتبرق في الضوء عيون لامعة
لحيوانات أسيرة .

كومة من جلاليب سوداء ، وطرح مبتلة بدمع العين ،
راجعة من دار البقاء إلى دار الفناء

سارت المرأة حتى اقتربت من المقهى تتأمل الناس بعين
رائغة وقالت :

يا نضرى يا ابنى . كبد أمك . انقصف شبابيه ولسه
مدخلش دنيا .

— «بلال» .
فم رجل نصف همة ، يعكس وجهه الناشف دهشته
وتسأل :

نهضت عجوز ، واثارت برجلها العفرة .
وانقضت أيام .
راح فيها القمر ، وعاد .

— ايئك ؟ ماله ؟

— نادانى .

وتبادلوا النظر ، وقد تسلت رعدة إلى أبدانهم :

خالئك «أم بلال» تقف في الوسغاية ، أمامها محل «أمين»
زايده الفكاهنى يرص اقفاصاً من فاكهة آخر الموسم ،
ويجانبه مقامة نضبة «رشاد نعيم» المسقفة بالخيش وقش

— ناداكى !. ناداكى ازاى ؟. هو مش مات ؟

— نادانى من التربة .

— من التربة !. الولية الظاهر إْتَحَنَلَتْ

تتأمل مراوحة مكانها ، تتأمل جمع الناس بنظراتها الزائفة ، غير مستقرة في مكان ، على فيها بسمة معلقة تشي بالخيل الذى ركبها فأطار منها العقل ، تشبك أصبعها في أذن «قلة» مملوءة بالماء ، يلتصق النور على سطحها البارد ويبرق ، ويبيدها الأخرى «صُرّة» سوداء بها خبز ناشف ، وعلى كتفها ثوب ابنها المغارق .

أعطتهم ظهرها وسارت . صاح فيها رجل :

— على فين يا ولية ؟.

استدارت المرأة الضئيلة ، المضروبة بذكري وحيدها وقالت :

— رايحة . رايحة له . هناك . في الترب .

ضحكت ، ثم درجت على التراب في عمى الليل . من زقاق لزقاق ، ومن شارع لحارة . تسير على غير هدى ، تحيا أوقات جنونها وتغوص في بئر حزنها . تقف عند ضريح الولي وتبتسم ، وتعبق فنترة التربة ، تتأمل الماء بضنى جريان التيار الذى ينساب شريانه إلى قلبها . تنفرط الكلمات من فيها لا تعنى شيئاً سوى : الرحيل ، والوحدة، والفراق ، ووحشة الدار، وعُزُس الولد المغارق . تتسلل عبر ممرات المقبرة فتروى الصبارة من «قُلْتها» ، وتتصمت لصوت الريح في أعلى الشجر ، وتتأمل الجمال الباركة على ظهر كل قبر .

أمام الفتحة سَوَتْ الأرض السبخة بلحم الموت القديم ، وسمع قلبها نبض الليل . نشقت ثوب الولد ، وطوته وسادة وضعت عليها رأسها ، ولم تنم .

خالك «السيد سماعين» الشيخ الذى تجاوز السبعين

من زمان ، والذى يغادر بلده «الراهبين» كل جمعة ليزور صاحبه خالك عبد البارى أبو موسى» فيفرشون الحصيرة تحت «ذكر» الثوب القديم ويتعشون متسامرين حتى مطلع الفجر .

خالك «السيد» هذا تدرج ركوبته الحساوى في ذلك الهزيع الأخير من ليل «هاتوره» البارد ، عائدة إلى بلدها «الراهبين» بعد الزيارة ، مسرّجة بقטיפه حمراء ، وملجمة لجام من جلد الثور ، وعلى رأسها زينة بجلاجل تلمع ضاربة أرض الأسفلت بحداوى من حديد لها صدى جليلا في ليل القرى .

خالك «السيد» هذا مفتوح الصدر على الآخر ، يتعشه الهواء ويبهجه ذلك السكات المحيط فيتأمل عظمة الخالق ، ووجدانية النجوم في العلالى ، مركبة كالفوانيس في السماء العالية . يتفكر في العالم الذى ينظمه صاحبه ، وفي الأجساد التى على مراقدها تعية من كد النهار ، ويتأمل بركة غيبان حواليه ، ناعسة تحت قضاء المولى القسيح .

— سبجانه .

قالها ونخس الحمار في جنبه فهم بالخطة الواسعة . انخرقت الركوبة عن السكة الزراعية إلى المشاية الترابية التى تقود لسكة الترب . كان كلما اقترب يقرأ الفاتحة وسورة العصر ، وآية الكرسي مرات . ما يخشاه كلما لوغل الليل ظهور أرواح الموتى الهائمين باحثين عن ملاذ ، وباسم الله « أهل تحت الأرض » الذين يكبسون على فكره فيكفك القراءة ، ويطلق التعاويز .

تجاوز «الحساوى» أول المقبرة ، بعدها انخبل فجأة ، ورجع بظهره «وهات يارفس» مطوياً برأسه بلا معنى ، يتخبط في خوفه ، ويدور كمن ركب الجن ، خاف الخال على

نفسه أن يهوى من فوق ظهر الركوبة قلبه على مقدمة
السرّج ، وإصق قدميه في جنب الحيوان وصرخ متخبطاً :
— حاه .. هش .. حاه .. مالك انتخبلت كده ؟ جاتك
الغم .

في نفس اللحظة تخطو خالك «أم بلال» آتية في سحرها
الخفي كالمنومة ، تبرز من قلب الظلام خارجة من عمق قبر
ابنها تكتسى بسواد أيامها وتبتسم ، لها وجه يشف تحت
النجوم ، تتقدم وتقبض بمخالبها على مقود الحيوان
مبتسمة في وجه الرجل .

خالك «السيد» مات في جلده ، وضربه الخوف من أعلى
عموده الفقرى حتى أسفله ، ولم يستطع حبس بوله فتركه
غصباً عنه يسيل ، فاقد الحس حتى بسخونة الماء .
صرخ الشيخ في الليل صرخته فجابت آخر الدنيا .
انبجال النهار .

دبت رجل ابن آدم على السكة .
أول خلّاق البلد يسير في أول لمعة للصباح ، ذاهباً
لزرقه . يمر عبر طريق المقابر فيعثر، صدفة على امرأة
متشحة السواد ، تبتسم ، قابضة بمخالبها على عنان
ركوبة مطهية بالنحاس ، والأجراس ، والقلطيفة الحمراء
فيما يمتطي ظهرها الرجل كبير السن ، لكنه كان ميتاً .

الوز العراقي

شئ غريب ...

كان السماء تسكنني ، وأنا أدور بها بغير جناحين ،
مبهور النفس ، تزحم عيني الألوان ، وصوبة للنهار ، وأنا
من غير جناحين ، والشمس عروس في شوب من خيوط
الذهب . أميط وأصعد حتى السماء التي تسكنني ، مالكاً
وحدى القضاء المفتوح ، بإذن ربه تعالى ، متهادياً كطائر .

تحت عيني البلد ، والمقام ، ابتهج وأنا أطيّر ، وأصرخ من
الفرح ، وأنا أهوى . أنادي على عيال الحارة .. هيه ...
هيه ... هيه ... هل أنادي على السماء البعيدة ، والحق
بمؤخرات الطيور . أميط حتى مجرى النهر ، وأصعد ثانية
حتى التخوم البعيدة ، ها هم أختي ، ورفقائي عند
البستان ، يصنعون مراكب الوريق ، وتمائيل الطين ،
ويلعبون الكرة الشراب . يشيرون ناحيتي بأصابع صغيرة
ويمصيحون « الولد يطير ... الولد يطير » .

انتبهت على زغدة في جنبى :

— مالك يا ولد ؟ ناقص ترقص وانت نايم .

فتحت عيني معاتباً :

— ياسلام يا أمه . صحتيني ليه بس من عز الحلم ؟

— حلم ! خير . اللهم اجعله خير .

— كنت بأحلم إنى بأطيّر .

— يوه . إيه حكاية الحلم ده معاك يا ضنايا ؟

ضربتني على فخذي ، وعابشتني . هرشت لى ظهري ،
فأحسست بطراوة يدها ونعومة كفها ، وقيلتني على خدى :

— قوم يا ولد بلاش دلع .

بدا لى النوم مفرحاً ، فأردت أن أعود إليه وتتأبّت
فأرادا بدنى على آخره ، شادا الغطاء حتى اذنى :

— والنبى سيبينى يا أمه أنا ، يمكن الحلم يرجع

تانى .

وانقلبى على جنبى .

راسى التى مايزال يسكنها اللون الأزرق ، واللون
الأخضر ، ولون الفضة ، ولسانى الذى يلحس الريح ،
وصور المقام ، والعيال ، والشمس التى تضرب ماء النهر .
« لو يأتى النوم من الطاقة فيأخذنى ثانية حتى السماء
البعيدة ... لو ... »

— يا واد قوم الشمس ملت البلد .

— مش امبارح حلمت بِؤْدَه اننى باطير .

— تانى .

— آه والله .

— الواد ده ايه حكايتك مع الطيران ؟

— مش باقول لكم إنه فاكركم نفسه طيارة .

وجعلوا يكشطون وجه الماء بقطع الشفاف ، وكلما زحفت شقافة إلى بعيد هللا . ربط الولد صاحب الجرو جروه في شجرة السنط على المدار ، وصعد التوتة يهز فروعها فيسقط الثمر على الأرض في هيدات مكتومة ، وكانوا يلتقطونه نافخين منه التراب ، فيما تترك أقدامهم الحافية على الأرض علامات .

رفع «المحمدي» ابن خضرة الفاسكة رأسه وقال في امام العيال :

— وانت يا له مادام بتحب الطيران كده ، روح اسرح لغاية حوض «الغنایم» هتلاقى هناك الوز العراقي . امسك لك في رجل واحدة وهي هتاخذك وتطير طوالى . ومضوا .

صغرت اثنائى . وادركت للحظة أن الولد هبش قلبي . وتذكرت حكايات البلد عن الوز العراقي .

تقدمت ناحية البئر الفويط ونظرت فيه مستندا إلى سورهِ الحجري . صرخت «هوهوه» فجأت «هوهوه» أخرى صاعدة من قرار البئر . صرخت ثانية «الوز العراقي» فدموت حتى اليراح البعيد .

«المحمدي» ابن خضرة . ابن الولية التي يبيت في شق كعبها الثعبان ، اطار عقل ، وفتح امام عيني سكة وعرة . هل أروح لأرض «الغنایم» وأرى الوز العراقي هناك ؟ عزمت ، وتوكلت .

أخذت طريق «المشروع» وعبرت القنطرة الخشب ،

تأملت المصباح على الحائط بشعلته المطموسة بالهباب ، وصندوق الخشب ، والبريه المركون بجانب «مشنه» العيش المستقرة في الركن ولها رائحة .

يعاودنى حلم الطيران . دائما أظير في المنام . أفرح بالنهار وأترك نفسي أعدو على الجسر عاملا من زراعي جناحين ، وأظل أظير مثل الطائرة ، مطلقا صوتا ممدودا كالأزيز . يشير ناحيتي العيال قائلين :

— الواد دهه اهيل ... فاكركم نفسه طيارة . ويضحكون .

من خلال الشباك سمعت أبواباً تفتح ، وأقداماً تخطو على السكة ، وأصواتا ترن في الساحة . تأكدت أن النهار قد طلع ، وأن الحلم قد غادر وإن يعود .

صحوْتُ ودخلتُ في ثوبي «الزفير» المخطط، وششت وجهي بماء الحنفية ، وفطرت «خرطة» الجبنة القريش ، وشقة من عيش القمح ، وخطوت عتبة الدار إلى الحارة متوجهاً لِقَم البحر .

كانوا هناك يتحلقون حول جرو صغير (العيال الذين أراهم في الحلم) وقد شدوه من رقبتِه بحبل بينما ينبج الجرو نباحات صغيرة ، ومتقطعة كالصغير . يعابشونه فيهمج عليهم هجمات خائبة على طول الحبل المشدود في رقبتِه . خلفهم المدار ، وتوتة الحاج «رضوان» ، ويشر «المصاروة» المُعَيِّن .

راوئى قادما فأشار ناحيتي الولد «محمود» وصاح .

— أبو ناموسية كحلى وصل يا عيال .

وضحكوا .

صعد دمي ، وبلغت ريقى ، وشممت رائحة روث البهيم ، وتأكدت بأن يومى طويل مع أولاد الحرام هؤلاء .

قلت :



دخلتُ أرض الذرة ، ومشيت محاذرا حتى شرفتُ على الأرض «الباء» الشراقي . كان الطير هناك في منازل ربه ، ينحني على الأرض كأنفاس العزيق ، ويبدو في بياضه المشوب بحمرة خفيفة كأهل الله الساجدين . كانت كل وزنة في حجم رجل ، لها ساقان ممدودان ، ورقية طويلة بها رأس صغير . الأرض الشراقي مشققة ، تأتي مياه الري

وتوغلتُ وحدي في الغيطان البعيدة . كانت على المدى ، أراضي الغلال المحسودة مفروشة بما بقي من سيقان القمح ، بينما تشم غيطان الذرة النيل الأرض بخضرة الربيع . انحرفتُ ناحية حقل « الغنايم » المقطوع . كانت قدماى تعرفان الطريق ، وكانت عيناي يغشاها ضوء الشمس التي حميت وكانها العشرين شمسا .

وركيته عند حنكه . كان يغطي رأسه شال متسخ ، وتقبيض كفه على ذيل الثور وتهش به الذباب من حوله . جديان يتطاحان بعداوة ، وكلية غافية في الظل يهارشها سنة جراء باحثين عن رضعة اللبن .

تأملته بحنين يهز البدن ، وقلت في نفسي :
« مكانك القديم أيها العائد من سنوات فانت »
— معنى كان لازم تقيب يا خويا السنين دى كلها .
صوت أخى يتردد بداخل بصدى غير جليل ، يضرب قلبي فيختلج . « من الذى أراد أن يغيب ؟ »
« تذهب ويتقطع حبلك السرى ، ثم تعود لتتبش الزمان القديم »

أعرف ... فقط أعرف .

العم « عبد الغفار أبو هلال » رفيق أبى الميت ، وصديقه ، ذاك الذى ولد في زمن وفرة المطر ، وخيرات الأرض التى كانت تكفى الجميع ، يتأملنى وأنا أقف أمامه بعينيه الضيقتين ، الكيليتين وقد ضربه الهرم ، متوتر الملامح وقد تغضن جلد وجهه وأخذ شكل الرماح ، كأنه يود أن يقول شيئاً . وسمعتهم يهمهم بكلمات لم أتبينها خرجت من غير معنى ، ثم غاب عنى كمن ستره الظلام .

« وكان أخى قد حكى لى أن أبى قبل أن يموت ، كان قد رأى موته وشاهد في المنام نعشه يخرجون به من بوابة الضوء ، إلى ساحة الظلام ، حيث سمع صوته في الهزيع الأخير من ليله يصيح ، لو أستطيع أن أرى الولد لأخبره . »

ما الذى كان يود أن يخبرنى به أبى ؟
ما السر الذى مات به ، محبوساً في صدره ، ومدفوناً معه في القراب ؟

لعل العم رفيق أبى يعرف ربما أخبره قبل أن

من القنوات البعيدة فتتسأل في عروق الأرض العطشى فتطرده الجراد والصفدعة ، والدودة ، رزقاً حلالاً لمنافير الطير الساعية لرزقها .

— آه .. الوز العراقي .

رُحفتُ على بطنى محاذراً . كنت أزحف في القنابة الصغيرة بالقرب من الحقل يسكننى هاجس : إنه لو بدا منى صوت سوف يفزع الطير ويطير . حدثت نفسى حين اقتربت : سأقبيض بيدي على ساق الوز الكبيرة هناك ، ثم امتطى ظهرها وتطير بي عند النجوم ، وأشاهد قبة الولي ، والعيال على الشاطئ ، وأسمع جرس المدرسة وأرى سطوح السراية القديمة وأتأمل تماثيل الطين .

ما إن هممت حتى أحس بى الطير فطار ، وكأنما أعطى لنفسه علامة . يهف بجناحيه ، ويطلق صوتاً كالنذير .

كنت أتطلع إلى العلال بعد أن أقلت مقل الطير ، وقد أخذتني المفاجأة .
وكنت أبكي بحرقة ، وأجفف دموعي بكم ثوبي ، ولم تكن الأرض تحت قدمي ثابتة ، يندفس مشط قدمي في الأرض الشرقي التي لم تكن ثابتة ، وجعل الوز يدور فوق رأسي ويضرب بالصوت .. كأنه الوداع .. الرحيل ، ويدتُ سماء الحلم تنكسر فيها روى ، وخط الطير يستقيم خلف معلمه ، ويهف بالجناح في السماء البعيدة ، يضرب الريح ويذهب ويختلط على الوقت وأرائى أزرق باكياً :
— مع السلامة يا وزيا عراقي .

واشتد نحيبي فصحت بأعلى صوت :
— في ألف داهية يا وزيا عراقي ... الله لا يرجعك يا وزيا عراقي .

النسيان

في الباحة شفته، يجلس على الدكة الخشب ، مطرق .

يعوت .

الف على حد الظل ، على يميني الجراء التي تبحث
عن اثناء اللين ، وخلف العم القاعة ، القديمة في اسر
العمته . انتفض قلبي ، وعادت بي الذاكرة إلى زمان .

«وكنث اراهم — فيها مضى — يتحلقون حول النار ،
عليها يراد الشاي لا ينقطع غليانه ، ينتظرون فتح
الهويس ليباركوا الماء ، تهب عليهم من الحقول رائحة
الزرع ، والارض المروية ، يسمعون من الاعالي صرخة
الطير ، ينتظرون انبلاج النهار ليواصلوا تعبهم في
الغيطان وعلى السكك . ابي بجانب العم يطلان على
الحلقة براسيهما ، وعيون الصقور لا ينقطع مزاحهم
الذي يبعث على الضحك ، والكركرة ، وخلو الببال .
يخرج صوت ابي عاليا :

— والله يا اخي احتار دليلي في الهابة دى الى اسمها
الدنيا .
يرد العم :

— مالك « يا سلامة » خير ؟

— بكرة العمدة تولد امبارح عجلين ، وبقرة الغلبان
الواد «البحيرى» تفلس وهى بتولد .

— جرى لك إيه « يا سلامة » ؟ ده مُلُك ومنظمه
صاحبه . يمكن لو اعطى «البحيرى» يفترى على الخلق .
«ادراج صغيرة مقللة على حكمة السنين تنفتح
فجاة بالدهشة . معنى للحياة يبنيق ثم يغيب تاركنا
لحكاي الموت أن تتسلل إلى الحلقة فيحضر الغائبون .
يأتى من مات من زمان . الجدود والجداث ، وافاضل
النفس . يتحولون إلى سرّ وملاحم متجولين حول
النار . تنفرط الحكاي كلغات من حنين . يلمحني العم
اختبئى خلف بوابة فَمُ الترة فينادينى . تعالى يواد
يا ابن سلامة . اسعى إليه خفيفا فإذا ما وصلت عنده

ادخلنى في «حراهم» المشغول من صوف الغنم ، والتي
لا تغارقنى راحته . كان القمر يطل من مَعد شباك
النبي ، يبعث ضوءا شاحبا ، ضاربا الظلام الثقيل
فتصفو الذاكرة . فيما تهب على الليل الريح المديدة ،
وعندما يعطينى القرش القبض عليه بكفى واندفع
جاريا بالشووط على الجسر في اتجاه البلد .

تأملنى العم المعجوز ورفع وجهه ناحيتى . الزمن رسم
خطوطه ، وطوى صبوات تلك الأيام التي خلت . تجاوزت
النار الحية ، واقتربت منه . أخذت يده وقبلتها . كانت
تغر فيها العروق الزرقاء ، قابضة على موتها ، فيما تنتشر
الخطوط حائرة لها سككا لا تنتهى كالمقادير .

— عمى عبد الغفار

— مين ؟

لم يعرفنى .

هوت الذاكرة في البئر العميق ، وشح نظر الكهل ،
وانطلق نور العين ، وبدا كمصباح نفذ زيتيه .
وضع يده على راسى ، وتحسس شعرى .
« مشيب يخط رأس الغلام الذى أخذته كثيرا في «حرام»
الصوف » .

«أخبرنى يا عم عما أريد أن اعرف » . قال :

— مين ؟

— أنا «كريم» يا عم «عبد الغفار» .

— «كريم» مين يا ابني ؟

— «كريم» ابن «سلامة» صاحبك ورفيقك .

غاب . راح . وانتظرت أن يجىء ، حتى إذا جاء صوته

سمعت «جيبينى :

— «سلامة» !.. «سلامة» مين ؟ .

راعى الليل

في الليل .

يستعصى المنام ، ويذكر الشيخ الفلق : أن ليلته طويلة ككل ليلة ، وأن لا عزاء لروحه المتعبة .

يتوسل « فراج » أفندى الشيخ الطاعن في السن إلى النوم فلا يجي ، لحظتها يحلوه أن يستعيد أيامه ليدفع عن نفسه الوحدة ويتعزى بما كان .

يجلس على حافة السرير . كفاه على أذنيه ، مطرق الرأس ، وقد انحبست حياته بين هذه الجدران الأربعة سنوات طويلة ، بعد أن فارقت زوجته بالمات ، وتزوجت ابنته ، يراقب الصراخ ويهوى تدخل من تحت ثقب الباب متجولة في طريقها إلى الحمام . يجلس يضيئه السؤال : لماذا يشعر بأن أيامه غير محتملة ، وأنه في آخر العمر يبدو كمتاع قديم ، زائد عن الحاجة ؟ .

جدران باهتة ، وستائر مهترئة فارقتها اللون . وأنث من زمان يقاوم الفناء ، وسجادة على الأرض انمحت صورها الفارسية ، وإطارات على الحائط يحتجز زجاجها صوراً للذكريات قديمة ، وصورة للزوجة على خوان « الأستيل » المجتزع بالنحاس المطموس للমে .

— كل ليلة تفوت تقرب الموت . نحمده على كل حال .

صمت قليلاً ثم قال :

— لعلهم يخرجون الآن .

غض خارجاً للصلاة ، ثم وقف في الوسط . بدا كمن نسيه الزمن تحيطه سكونية باردة ، ويفعم روحه إحساس بالمهانة . ما يؤذيه أنه بعد هذا العمر يجد نفسه يتسول لحظة من حية فلا يجدها . جلس على كرسي في الصلاة بعد أن فتح باب الشرفة . تأمل الليل وأشعل سيجارة . الشيخ

الضئيل يتنفس متنها ، طارداً من صدره الدخان ، متأملاً مصباح السقف الملون الذي يفرش الأرض بأخيلة ملونة ، وثقوب من النور تيرقش السجادة القديمة .
— حسناً سيخرجون . ككل ليلة ، سوف تأتي أصواتهم .

انفتح باب الشرفة التي تقع في الجانب الآخر من الشارع ، وسمعهم يخرجون . هتف لنفسه :
— شيء طيب . هم الآن يخرجون ، ويتكلمون .

يجلس الجيران في الشرفة بين أصص الزرع ، تحت « التندة » القماش . يسمع ضربات أحجار الدومينو والطاولة يذكّر حديثهم بالأمس . يود أن يواصلوا ما انقطع . يعرف أن ابنهم المسافر سوف يعود ، وأن الولد الصغير يحلم كثيراً ويتكلم في نومه ، بل يعرف أيضاً العلاقة التي تربط البنت الشابة بجارهم الشاب . يأتس بالصوت والبسمة ، والموسيقى المنبعثة عبر الشارع حاملة الألفة والنوس

والله يا « مصطفى » الصيف في الساحل الشمالي أحسن .

— لا يا بابا لا تطاوع ماما . لا يوجد أحسن من اسكندرية .

وأنا مالي أنا عاوز أسافر « قبرص » هذا العام .
— يا جماعة الصيف عليه بدرى .

ها هم يثرثرون فيأتس . يكسرون حدة الوقت ، وإحساسه المروع بوجوده . كأنهم أسرته . يصبرون روحه بالتعازي القديمة فيتنقض قلبه ، ويسرى فيه تيار من الشجن ، ويشعر بدعوة ساخنة تظفر من عينيهِ فيما يسمع صوته خارجاً من بين ضلوعه :
— فقط خاتمة من النوس .

يندهش «فراج» أفندي من ذلك الماضي الحى الذى له رائحة الحليب ، والذى يتسلل من أركان الشقة فيحيل بذنه المش إلى أسى على نحو يجعله يقاوم البكاء . كان زوجته تأتى من المر ، الذى يقود إلى المطبخ ، تحمل صنية عليها أطباق من الحلوى ، تتبعها ابتسامة . ورأهن يجلسن عند قدميه على البساط الجديد وينظرن إلى النجوم . صاح :

— هكذا أنت . تُدللينى كالأطفال .

— ومن غيرك يستحق أن يدلل .

خفق قلبه الذى لا يكف عن محادثة المارقين ، وسمع تنهاتهم فى الأركان . ابتسامة .

أين هما الآن ؟

نقطتان بالضاحية البعيدة من المدينة وقد انقطعنا عن زيارته ، وانشغلنا بحياتهما ، حتى فى الأعياد والمواسم تكفيان بالاتصال به بالهاتف ، وأنه بين الحين والحين يقطع تذكرة المترو ويذهب لزيارتها لكنه بعد وقت قصير يصرى الضجر فى عيونهن فينهض واقفا :

— سوف أذهب .

— ما بدرى يا أبى .

يتألمها ويعرف أنها دعوة للفراق .

نظر إلى فراشه ، وخاف أن يأتيه الموت فجأة فتوجه إلى دولابه وأخرج بذلته المخططة وخرج من الشقة فى هذا المزعج الأخير من الليل . يهبط السلم ويدخله يجيم ظلام آخر العمر . رأى عددا من القطط تملأ صفائح القمامة فى عراك صاحب . سمع صفير القطار البعيد ، وعابن ريح الخمسين وهى تشتبك مع النجم . كانت المدينة قد هدأت تماما وقد تغيرت شوارعها .

كان يمشى من غير هدف فى رحلة مطلقة .

اجتاز سباج المتحف القديم ، وشربط الترام ، ورأى قبة

سمع تنأى بهم ، فأدرك أن النوم قد حل ، وأنهم على وشك الفراق . غادروا الشرفة وأغلقوا بابها فحل الصمت ، واحتاج هو وقتا كافيا ليذكر من جديد أنه أصبح وحيداً . مسح بعينيه الشارع ، ورأى من خلال غصوة مفاجئة مجاميعاً من الناس وقد ارتدت السواد ، تخوض عبر الصمت شارعاً غارقاً فى انعزاله . يحملون نعشاً يسبح فوق الرؤوس . يسيرون به فى جنازة صامتة تحت مصابيح شحيحة النور ويعبرون المنحنى الذى يقود إلى المقابر القريبة . كانوا يخوضون فى أرض موحلة وقد أشبعها المطر . انتبه بعد أن ضربت رطوبة الليل عظم الشيخ فنهض ودخل شقته وأغلق الباب . سمع رياح الخمسين تهب على نحو فجائى ، وتدور بتراب الشارع الذى يقطعه الآن صخب سيارة عابرة .

شغل المذيع فأتى الغناء التركى من بعيد ، يدفع إلى قلبه الماضي بغير هواده ، وانفتحت الذاكرة على طماقات من ضوء باهر كاشفة ومُعزّية . تذكر أنه كان يمشى تلك الأغنيات ، وأنه كثيرا ما سمعها على اسطوانات تدور فوق «فيتوجراف» عتيق .

قال لنفسه «على المرء أن يفتح بخواتيمه» ، واقترب من الصورة المعلقة على الجدار «عليك أن تعتقد فى ذلك» الصورة فى إطارها البنى الكالشم . هو وزوجته وطفليته يقفون على شاطئ البحيرة فى «أسوان» ذلك الامتداد الهائل للماء ، وتلك التوارس البيضاء تحط منقضة على الصفحة البيضاء فى «بيش حى» . الفندق القديم «وحديقة النباتات ، والجنادل الجرائنية الجائشة فى المجرى وقد رُسمت عليها الكتابة الطيور ، والشموس المشرقة ، والعربات المتوجة بالسهم الملكية تضوى فى شمس الشتاء . الصورة تأتى للذاكرة بما فات وانقطع . يتأمل النظرة فى العيون ، وتهب رائحة المكان ، ويلبس بشتيه طعم الريح .

تشبه المخالب ، وأخذت تُدَوِّرها ، تطحن الحبات التى تتساقط وقد انطحنت تماماً .

صوت الرحاية فى سكوت الصباح دجاجة على أرض جامدة ، غير قلقة . هزيم لحشرة مكتومة ومنضغطة لها ضرس تطحن ، والمرأة الكهلة تدفع اليد بعزم عزمها ، والتي طالما قبضت عليها سافحة الدمع والعرق .

قالت :

— اللي نبات فيه ، نصبح فيه .

وتذكرتُ الذى له وجه الرماد ، الذى ضحك على الزمن وسرق منه مائة عام ، مشى بها من البر إلى البحر ، وشارك فيها الشمس والقمر . مائة عام . يتدنثر الآن بكفنه قابلاً فى حضن الطين . وأدركتُ — هى — التى تصغره بثلاث عشرات من السنين أن العمر طال ، وبإخ ، وأن حياتهما ثوب تهليل ، وأصبح من الريميم . قالت :

— أقدم أظفرك .

ووجدته يتعمد حصيرة من سمار ، متأكدة ، بجسد من ضوء كأنه لا يرى ، يميل بفخذى طفل صغير كجريدتى نخلة ، ورأس غراب نحوى ، يدخل فى كتفيه الذين يلامسهما أذناه ، متجلياً لها فى قعدته كيساً من عظام ، يدندن بكلمات لا تعرف لها معنى عن ... الحجر ... والطاحون والمأوى الأخير للطير ... وعيناه اللتين بهما آخر ومضة حقيقة لحياة مفارقة ، حيث تنظران إلى الأشياء لا تود أن تفارقها .

صاح فى وجهها بكلمات منكسرة وذكرة مختلطة :

— أنت مين ؟ ... هيه ... أنت مين ؟

— أنت صحيت ؟ .

رماها بنظرة ، وأكل خديه بفكه ، وغادرها إلى التخوم البعيدة للضباب .

البرلمان ، وقرأ على الحائط إعلاناً عن معركة الفرسان .

وجد نفسه أمام قسم شرطة المدينة العتيق ، فى ذلك الشارع العتيق ، الذى عايش أزمنته المتواترة . اجتاز بوابته وسار فى الممر يتوسط حديقة خربة ، وصعد الدرجات الثلاثة حتى إذا ما وصل الباب برز له العسكرى المناوب فى كسوته السوداء ساثلاً إياه .

— إلى أين يا والدى ؟ .

رد عليه بصوت كأنه احتراق الشموع .

— داخل . عاوز أقدم بلاغا .

الرحاية

— اللي خلق لأشداق ، يتكفل بلرزاق .

خرج الاتكال على صاحب الرزق من خلق جاف ، استندت صاحبه بكفها الشمال على الأرض ، وبالييمين على فخذهما وقمت واقفة . وقد أطلقت أمة مديدة كعمرها ، وهبت عليها من الجهة الغربية ريح عتيقة برائحة رمان أول الصيف

مشيت تخرج بجوار سياج القش الخارجى يصحبها نور شاحب لا تكاد تعرف مصدر سطوعه . وصلت قبلى الدار حيث الرحاية الحجر موضوعة هناك عند حزم القش ، والوقيد بالقرب من حظيرة صغيرة لدجاج ينبش الأرض ، وماعز مربوطة بجوار حائط من طين النيل تجتر طعامها ناعسة ومغلقة العينين .

لو تقطع يد الزمن الطويلة ، ويغلق فى وجهنا الباب

يستريح منا ويستريح منه .. لو

تحدثت وحملت مظف الأذرة الصغير ووضعت بجانب « الرحاية » ، واحتضنتها برجلها وأخذت تصب حيات الأذرة فى الفتحة العلوية وقبضت على اليد بكفها التى

قالت :

— لو ربنا يفكره، ويَرْيحُه من الدنيا . ده بقى رميم .
لم تكن عيناه من رمد ، كانتا بصّة من الق تسكن مقبرة
من عظام .

رد عليها بِكَرْشَةِ النفس :

— انشاء الله انت . انشاء الله انت يا حفيظة .

ارادت ان تقول له : ان الحياة صعبة ، وأنها ترد أن
يذهب معا ، وفي يوم واحد ، ودفنة واحدة ، لأنها تعبت ،
ولم تعد تستطيع شيل الحمل وحدها ، هي المقطوعة من
شجرة . وهو من فاته زمانه ، لا ابن ولا أخ .

عليها الآن ان تقوم . تسرح في الغيط فتلقط سنابل
القمح المتبقية بعد الحصاد والجمع ، تأتي بها في جوال من
الخيش فتدقها بالدرس ، وتذرى بها في الريح على الجسر ،
ثم تغلسها في النهر ، وتنتشرها في الشمس حتى تجف ،
فتخزنها في صومعة الطين على سطح الدار خفية لأيام
الشح والجوع ، وبالليل تذهب إلى الأجران للجمع زكاة
الغلة رحمة وشفاة من أهل البلد ، وفرض واجب على
الناس الطيبين .

تأملته . هو وهى نائيتين في الزمن القديم ، يسكنان دارا
من غبار ، تسهر عليه بذاكرة متهرئة ، وجسد نحيل
كخيوط شمس الشتاء .
قالت لنفسها متسائلة :

— أتركه في قاعة القرن وأقفل عليه ؟

صاح فيها :

— القاعة لا ... القاعة ضلمة ... فيها عفريت ... أنا
بخاف من الضلمة ... أنا عاوز أبص على الدنيا .

بدا لها على نحو غريب ، كأنه يطفو على الماء ، في حجم
صرة صغيرة من عظام . عيّل وليد في لفة .

كانت رائحة أول النهار تدفعها نسمة متبقية من زمن
الربيع ، محملة بطعم نوار البرسيم ، وروث البهيمن .
وزخانة الليبوت . وحرق طواجن اللبن . وزهرات ساقطة
لثمار البرتقال

— لو سيته نايم مكانه يمكن الفراخ تنقر عينه ، ولو
حبسته بيعيط زى العيال .

هبط عصفور من النور ، وحط على العتبة . نظر تجاه
المرأة وحرك ذيله ثم غادر .

— القاعة لا .. ضلمة ... بره نور الدنيا نور .

ضاققت به وبالدنيا فدخلت إلى وسط الدار وأحضرت
قفّة متهرئة من الخوص ، وحملتها يعزمها ووضعته في
القفة . ثم رفعتها بلقفة النفس وعلقتها في عقلة خفاف من
الحديد يتدلى من سقف الدار أمام بابها الخارجى
ومضت .

كانت رأس الرجل الصغيرة تطل من القفة على الدنيا ،
يرى أمامه الأشياء ، وهى تنبض بدبة الحياة الأولى ، فيما
تشع عيناه . بألق عيني صبي .

مجرى العيون

كان لبائع الورد (رحمة الخميس) الذى يقف تحت
اليونسيانا التى تزهر في الربيع زهرات حمراء ، والتي لها
الظل يقيء تحته البشر ، كان يرتدى ثوباً من الكتان ،
ويعم شعره الطويل الأشيب شالاً أبيض ، كان يقف في
الشارع الذى ينتهى بالسواقى الأربع عند النهر ، والذى
يبتدىء بالقبور القديمة في حضن البلى ، خلفه السور
الحجرى العالى ، الذى كان فيما مضى مجرى للعاء . أمامه
قفصان من جريد رُصت عليهما حزم من ورود بيضاء
وحمرء ، وصفراء ، تحية لمن ماتوا ، ورحلوا قبل الأوان .
— ورد ... ورد للميتين .

امتد ظل السور بعد أن رمته الشمس على الشارع
فقفله ، وهبت ريح محملة برائحة الغياب ، وسمعت
صرخة لامرأة توارى كبدها التراب .

لم يعد يرفع عينيه عن زهوره التي لم يعد يحييها الماء ،
وأدرك أنها تذوى . عاد بأمله ، وتذكر أنهم كانوا يتقاطرون
عليه فيحملون عنه حزم الزهر ويدفعون . كان يرى الولد
والبنت في تلك الأيام التي انقضت يغنيان ، ويطاردان
العصافير .

— ورد ... ورد للميتين ..

«مجرى العيون لا يطول السحب التي تبدو كصرخات

يتبدل من ممر للماء ، لمجرى للدموع . لم تهدأ الريح
بسبب من غياب الشمس ، لكن الرجل الذي يلبس ثوب
الكثان ، الذي يُورَم شعره الأشيب بشال أبيض ، والذي
كسد ورده ، لم يعد ينتح الماء من الدلو ، ويرش وجه
الزهر ، إنما صار يخاف من وحدته .

كان — لما انقطعت الرُّجُل — قد أدرك أن العائدين
(الذين يشترى الورد لذويهم) لن يأتوا .

كان عليه التسليم بأن النهار قد ولى . وبأن الليل يتهيأ
عند مجرى العيون : أن يد كفه ليشعل فتائل مصابيح .
عند ذلك ، وبأخر عزاء لروحته التي تحاول الآن أن تطفو
على الغمر استطاع أن يحمل إلى صدره حزم الورد كلها
(البياض والحمراء ، والصفراء) ويعبر الشارع مخترقا
أزقة المقبرة الضيقة . التي من سيخ ككحل العين ، يختار
منها مقابر الفقراء ، أهل السكك .. المحرومين .. منكسرى
القلوب في دنياهم ، الذين يعرفهم بأسمائهم ، هؤلاء الذين
رحلوا قبل الأوان ، ليضع فوق كل قبر من قبورهم زهرة .

كعادته كل خميس ينتظر الأغنياء ناظرًا للسور
الحجري ، مراقبًا الشمس التي تعتمد حرارتها ، راجعة
بظهرها مخلفة على الأسفلت حرارة تلسح نصارة الورد .

— ورد ... ورد للميتين .

الخميس عزاء من ماتوا قبل الصباح ، وهم في جوف
موتهم ينتظرون من العائدين .. رحمة ونور .. آية من الذكر
الحكيم .. دمعة تُحْيِي ذكرى مشتركة ، نصفها غاب
ونصفها حتى ... زهرة ترفع عن التراب رائحة الريم

— ورد ... ورد للميتين .

« يا إلهي . كأنهم ينقطعون اليوم عن الزيارة . هؤلاء
الأغنياء الذين يمتلكون الورد .

نتج من الدلو بكفيه الماء ، ورش وجه الزهر الذي ابتدا
في الرحيل لتعاس الموت .

— ورد ... ورد للميتين .

ابنه وبنته طفلان يُحزمان السنين حزمة من تراب ،
ويلقيان بها تحت مجرة السور القديم ، ويلعبان ببذكرة
مضضبة ، وحزن مقيم ، ينظران من غير ما بهجة للمقابر
الآلفية ، وقد فارقت قلوبهما المسرة ، ويتأملان خيبة
المسعى ، ومنتهى النهار للخرسان .

أراد أن يحيى فيهما الأمل فقال لهما . « سوف
يسرون . » نظرا إليه بعينين منكسرتين وواصل أذر
التراب .

— ورد ... ورد للميتين :

تتقاطر سيارات من كل نوع . تأخذ أنفاسها لامتة في
إشارة المرور ، ثم سرعان ما تتحفز وتنتقل ، لا يشد
انتباهها الورد ، ولا رائحة تراب الميتين .

وكانهم نسوا موتاهم ، هؤلاء الذين كانوا في الأيام
الخوال يضعون الورد زينة على جبهة المقبرة .

امتد ظل السور بعد أن رمته الشمس على الشارع
فقفله ، وهبت ريح محملة برائحة الغياب ، وسمعت
صرخة لامرأة توارى كبدها التراب .

لم يعد يرفع عينيه عن زهوره التي لم يعد يحييها الماء ،
وأدرك أنها تذوى . عاد بأمله ، وتذكر أنهم كانوا يتقاطرون
عليه فيحملون عنه حزم الزهر ويدفعون . كان يرى الولد
والبنت في تلك الأيام التي انقضت يغنيان ، ويطاردان
العصافير .

— ورد ... ورد للميتين ..

«مجرى العيون لا يطول السحب التي تبدو كصرخات

يتبدل من ممر للماء ، لمجرى للدموع . لم تهدأ الريح
بسبب من غياب الشمس ، لكن الرجل الذي يلبس ثوب
الكثان ، الذي يُحَرِّمُ شعره الأشيب بشال أبيض ، والذي
كسد ورده ، لم يعد ينتح الماء من الدلو ، ويرش وجه
الزهر ، إنما صار يخاف من وحدته .

كان — لما انقطعت الرُّجُل — قد أدرك أن العائدين
(الذين يشترى الورد لذويهم) لن يأتوا .

كان عليه التسليم بأن النهار قد ولى . وبأن الليل يتهيأ
عند مجرى العيون : أن يد كفه ليشعل فتائل مصابيح .
عند ذلك ، وبأخر عزاء لروحته التي تحاول الآن أن تطفو
على الغمر استطاع أن يحمل إلى صدره حزم الورد كلها
(البياض والحمراء ، والصفراء) ويعبر الشارع مخترقا
أزقة المقبرة الضيقة . التي من سيخ ككحل العين ، يختار
منها مقابر الفقراء ، أهل السكك .. المحرومين .. منكسرى
القلوب في دنياهم ، الذين يعرفهم بأسمائهم ، هؤلاء الذين
رحلوا قبل الأوان ، ليضع فوق كل قبر من قبورهم زهرة .

كعادته كل خميس ينتظر الأغنياء ناظرًا للسور
الحجري ، مراقبًا الشمس التي تعتمد حرارتها ، راجعة
بظلمها مخلقة على الأسفلت حرارة تلسح نصارة الورد .

— ورد ... ورد للميتين .

الخميس عزاء من ماتوا قبل الصباح ، وهم في جوف
موتهم ينتظرون من العائدين .. رحمة ونور .. آية من الذكر
الحكيم .. دعة تُحْيِي ذكرى مشتركة ، نصفها غاب
ونصفها حتى ... زهرة ترفع عن التراب رائحة الريم

— ورد ... ورد للميتين .

« يا إلهي . كأنهم ينقطعون اليوم عن الزيارة . هؤلاء
الأغنياء الذين يمتلكون الورد .

نتج من الدلو بكفيه الماء ، ورش وجه الزهر الذي ابتدا
في الرحيل لتعاس الموت .

— ورد ... ورد للميتين .

ابنه وبنته طفلان يُحْزَمَان السنين حزمة من تراب ،
ويلقيان بها تحت مجرة السور القديم ، ويلعبان ببذكرة
مضببة ، وحزن مقيم ، ينظران من غير ما بهجة للمقابر
الآلفية ، وقد فارقت قلوبهما المسرة ، ويتأملان خيبة
المسعى ، ومنتهى النهار للخرسان .

أراد أن يحيى فيهما الأمل فقال لهما . « سوف
يسرون . » نظرا إليه بعينين منكسرتين وواصل أذر
التراب .

— ورد ... ورد للميتين :

تتقاطر سيارات من كل نوع . تأخذ أنفاسها لامة في
إشارة المرور ، ثم سرعان ما تتحفز وتنتقل ، لا يشد
انتباهها الورد ، ولا رائحة تراب الميتين .

وكانهم نسوا موتاهم ، هؤلاء الذين كانوا في الأيام
الخوالي يضعون الورد زينة على جبهة المقبرة .

دراما الأسلوب في كناسة الدكان

السياق الذي أنتجه ، بل ظل داعية لتواصل الأجيال ، احتضن من تلاه من الشباب ، وشهد ارتفاع قاماتهم دون حقد . ولأنه مارس نقد الذات بأمانة ولطف ، فقد أعفى من نقد الآخرين ، وغلبهم بالحب والوصال .

وتجىء مجموعته الأخيرة «كناسة الدكان» سيرة ذاتية ولتمثل فرصة مواتية ، لمقاربة إنتاجه بلفته نقدية يسيرة تحاول النفاذ إلى بعض أسرار الإبداعية ، وتبغى توصيف عالمه وتحديد بؤرة اهتمامه . وذلك من خلال دراسة شبه نصية لعناصر أسلوبه ومكونات رؤيته وطريقة تعامله مع كل من التخييل والمفهوم معا .

يقول في المقدمة الجديدة لهذه الصفحات المجمع : «مطلوب مني أن أكتب هنا سيرتي الذاتية .. أنقذتني حيلة بسيطة ، التجأت إلى مقص ، قطع لي فقرات من أحاديث عدة ، ظهرت لي في الصحف والمجلات . (يمثلون فراغها على قفانا بالمجان) ولصقت بعضها إلى بعض ، مضيفا هنا

يحيى حقى فنان كبير . صاحب ظله الخفيف ثلاثة أجيال من الأدباء . وشهد بزوغ السرد العربي وأسهم في طقوس توليده . ثم راقب بيقظة نموه وازدهاره وتوحشه . وكان القراء يحسبون أنه رجل مقل . لا تكاد تذكر له سوى رواية وعدة قصص . حتى فوجئوا بأعماله الكاملة تصدر مؤخرا في عشرات الأجزاء . كيف مرت عليهم كالطيف الشفيف دون أن تمثل كثافة إنتاجية تشهد بالخصوصية والثراء ؟ كيف تراكمت القطرات العذبة حتى صنعت هذا الشلال الدافق ؟ لقد غمرنا يحيى حقى بحسه الحنون الدعوب الذى يسكب روحه في كلماته ، ويذوب أدبا ودمائه في سطره . وتعودنا منه - إلى جانب التواضع الرقيق والألفة المحببة - على طرافة المذاق الشعبي الأصيل ، ونكهة البيت المصرى الدافئ . وحلاوة الروح وهو يحنو على الأشياء ، حتى عند نقدها ووخزها ، فقله يداعب ولا يلسع ، وإن كان أيضا - لو استعزنا لغته - «لا يقطع عرقا أو يسيل دماء» : إذ أنه لم يرتكب خطيئة القطيعة مع

قائلا : «كان علينا في فن القصة أن نكف مخالبا شيخ عنيده شحيح ، حريص على ماله أشد الحرص ، تشدد قبضته على أسلوب المقامات ، أسلوب الوعظ والإرشاد والخطابة . أسلوب الزخارف والبهرجة اللفظية والمترادفات . أسلوب المقدمات الطويلة والخواتيم الرامية إلى مصمص الشفاه . كنا نريد أن ننزع من قبضة هذا الشيخ أسلوبا يصلح للقصة الحديثة ، كما وردت لنا من أوروبا شرقها وغربها . (ولا اتحول عن اعتقادي بأن كل تطور أدبي هام هو في المقام الأول تطور أسلوب) . إن الذي كان يراود اقتباسه من الغرب لم يكن فن القصة وحده . بل أسلوبها وصياغتها .

إن مفهوم الأسلوب في هذا السياق يتصل أساسا بالنسيج اللغوي ، بالصياغة والعبارة وطريقة تكوين الكلمات والجمل والمتتاليات ، وهي مسألة لا تحل بالاقتباس أو الاستعارة من لغات أخرى . لكن الوسيلة الوحيدة لمواجهتها هي البحث عن مستويات عديدة في اللغة ذاتها . ويحيى حتى شاهد شديد المراس والخبرة والحساسية . يقظ في إدراك التحولات ، بسيط في التعبير الصافي عنها ، مما يتيح له أن يلخص في كلمات قليلة مسار تطور لغة السرد العربي في قرن من الزمان ، أي في عمره بأكمله حتى الآن ، فيقول :-

«وقد داعبتنا اللغة العامية أول الأمر . فهمنا أن نجرى إليها - لا هربا من مشقة الفصحى فحسب - بل لأننا كنا نلطف أن يكون الأدب صادق التعبير عن المجتمع . ولكننا تحولنا . كأنما بدافع غريزي - إلى الفصحى ، لأنها هي الأقدر على بلوغ المستويات الرفيعة . على ريب الماضي بالحاضر . على توحيد الأمة العربية . ومن المجتمع أن ندرس كيف ساءل تأثير العروبة على الأدب المصري تأثيرها على سياستها القومية .

منقحا هناك .. صورتني في هذه الأحاديث مأخوذة خطفا - أحيانا وأنا في مبادئ - فهي أصدق . وهكذا أبرأت ذمتي منك وزيادة- فهذه النصوص ظهرت أولا في شكل أحاديث ، وليست قطعا من قصص ، يعتبرها الكاتب مجرد مسودات ، ثم أعمل فيها القصص ، تلك الأداة التي تربط في تسميتها بين القطع والإعداد للوصل ، وكأنها أداة القص ذاته ؛ ثم يخطط الأجزاء المشتتة باللصق ، ليصنع منها ثوبا جديدا ، أو يؤلف منها صورة عن طريق «المونتاج» متحركة تتميز بالعضوية والصرامة ، لا تدخل من تقديم لحظات المبادئ والانشغال بالتوافه ، بل تدرى فيها ضمان الصدق اللازم في فن التصوير . لا يفعل ذلك إلا وإحساسه بالمسئولية تجاه القارئ عقيق ، فيتوجه إليه بشكل اليف ليقول له «هكذا أبرأت ذمتي منك وزيادة» .

لكنه في ثانيا عبارته قد وضع من قبل جطة أخرى بين قوسين : (يملئون فراغها على قفانا بالجان) فصب فيها ظرفه ، وكشف عن روحه الساخر . فهو يشير إلى المصحف والمجلات التي نشرت أحاديثه ، ملحا إلى أمرين في الوقت ذاته : مجانية النشر في هذه الصحف التي تمتلئ بفراغ يلتهم ملايين الحروف الكتابية ، وكان يحيى قد نعى هذه الفكرة في مقال طريف سبق فيه إلى استخدام عبارة « ورق ورق ورق » التي استغلت فيما بعد . ثم تأتي كلمة «على قفانا» باللمح الثاني في هذه الفقرة ، لتجسد أبرز «مبادئ» يحيى حتى وأخص أدوائه الأسلوبية . إنها ذرة الملح العامية اللازمة لفته الأدبية ، مما يمثل - على حد تعبيره - ماركته المسجلة .

حدة الوعي بالأسلوب

يروى يحيى حتى قصته مع الكتابة السردية في مراحلها الأولى بضمير الجمع لأنها كانت قصة جيله

السرد حوار اللغات واللهجات كما يلح النقد الحديث على ذلك ، وكاتبنا كان شاهدا مفتوح العينين على ما جرى في نسج اللغة وهى تتشقق عن هذا الفن الوليد ، لتنفصل عن لغة الزخارف والمصكوكات وتميل إلى لغة الحياة . لكن هذه الأخيرة متشذرة ومبتوتة الصلة بالذاكرة الثقافية وناقصة في تمثيل الهوية القومية . لم تطل فتنة الكتاب بسخونتها وحيويتها ، اكتشفوا فقرها وعزلتها ، عادوا إلى مستوى آخر من الفصحى يكاد يطابق الواقع ، ويستقطر حلاوة الماضى متخلصا من عفونته . اضطروا لأن يبدعوا لغتهم وهم يبدعون سردهم .

لكن هذه العودة لم تكن دورة كاملة . لم يرجعوا من العامية - خاصة يحيى حقى - صفر اليدين . استبقوا منها روحها النابض ومذاقها اللاذع . استبقوا منها تلك « السمكات » الصغيرة التى لا تعوض ، والتى كثيرا ما يحدثنا عنها يحيى حقى صياد الأساليب . حيث تنطبع على جلدها وقائع الحياة والوعى والوجدان . الفلذات اللامعة التى تبرق في ثنايا أسلوب يحيى حقى من العامية هى شواهد هذه الرحلة وتدوبها العميقة . هى آثار معاناته الطويلة لحرب الأسلوب وجروحه الغائرة منها . ليست زخرفا فولكلوريا لطيفا . من هنا فإنها تنقز في هذا الكتاب لتحلل عنوانه . يحيى حقى وحده هو الذى يجزئ اليوم على كتابة هذا العنوان بتلقائية فائقة : « كناسة الدكان » يستنقذ فيه « عطر الأحباب » من الاندلسيين الذين تعاطف معهم وتمامى مع تجربتهم . وكنت شاهده على طرف من ذلك ، عندما صحبتته عام ١٩٨٢ في حضور مؤتمر الذكرى العاشرة لطف حسين في إسبانيا ، ورايت حنوه وولعة بالتجربة الاندلسية ، في غرناطة بالذات ، مسكن ابن الخطيب ، الوزير المنفى ، الذى كتب بعد فراقه « كناسة الدكان » في انتقال السكان . عجيبة هى ذاكرة

الأدباء وقوانين عملها . كان يحيى حقى - فيما يبدو - قد اقتنى هذا الأثر عندما صدر عن وزارة الثقافة في مصر في الستينيات . واستخدمه جزئيا في عنوان مقال له « كناسة الذكريات » يدور بالتحديد حول زجل بالعامية لبيرم التونسي . ثم لم يلبث أن اختاره الآن برمته عنوانا لسيرته الذاتية المولفة ، فهى « كناسة » . أى شذرات ناعمة مما باعه على طول اليوم . سقطت على الأرض وكونت ترابها وامتزجت ببعضها . وعمره الزمنى ليس سوى هذا المكان الذى يسميه « دكان » ، والله وحده يعلم - مادامنا سنظل محرومين من قاموس إيتيمولوجى لأصول وتاريخ الكلمات - متى ولدت هذه الكلمة . إنها بنت الأمصار والمدن التجارية . أعطاه ابن الخطيب شرعية لغوية ، ولكننا حتى الآن لا نستخدمها إلا على استحياء . نفصل بدلا منها « حانوت » على كراهة النسبة إليه ، أو « محل » على عموميته . مع أننا لم نكن نشترى إلا من « الدكان » قبل أن يفتح أمام بيتنا في العقود الأخيرة « سوبر ماركت » فيفتح اسمه بجنسية ما يباع فيه . ولم يكن بوسع يحيى حقى - على طول تنقله في العواصم الغربية - أن يعتبر فئات حياته ومسك سيرته إلا من تراب « الدكان » الذى ظل مفتوحا منذ ابن الخطيب إلى اليوم . هنا تتماهى سيرة الحياة مع سيروية الكلمات وتنعكس في اللغة ذبذبات الوجدان ، وإيقاع الروح ، ويفقد الأسلوب عطر الرجل وعرقه معا .

صياغة اللغة وصناعة الأشكال

ولكى نتأمل معالم لغتنا السردية الجديدة ، ونذكر جهد مبدعيها - من أمثال يحيى حقى - في تخليقها وابتكارها معا ، يجمل بنا أن نتذكر ولو لماما مقدمة ابن الخطيب لكتابه أو كناسه ، ونصبر على قراءة فقرة واحدة منها ونحن نرى معمارها البلاغى وزخرفها القوطى ، تماشا

مثلاً نصبر على التنقل بين المعابد الدارسة والآثار القديمة ونأمل أن أركبولوجيتها دون أن نتساءل هل بوسعنا أن نسكنها فالمره لا يستطيع أن يقيم سوى في لغة عصره ، إلا إذا كان من حراس الأضرحة . يقول ابن الخطيب :-

«فإنى عثرت لما فك العقال ، وصح إلى خدمة جناب الله الانتقال ، وحملت مرعى الحرمة ، وه المنة ، فطاب الانتقال . واستقر القرار بمدينة سلا . لاستدراك مافات ، مما أوجب الاعتفاف والالتفات ، وتهنى صبابه أنى العمر (قرب نهايته) واغتنام أغصان الدهر (بقيته) - على مسودات عديدة ، تشرق بنجوم معانيها في ظلم التسخيم (السواد) وتستجير كرائنها من سكتى المكان الوخيم . لم يفرغ الوقت لإثباتها ، فتشبهت جسموها البالية برمق حياتها . وفيها تحميد ، وغرض للبلغة سديد ، وتاريخ لم يهتد إليه تعقيد ، وأساليب ينتفع بها كاتب الدول ويستفيد .. الخ» فالوزير الغرناطي يجد في جعبته بعد انتقاله إلى المغرب في منتصف القرن الثامن الهجرى مجموعة من المسودات التى كتبها من قبل ، تتعلق بسيرة الدولة التى كان يخدمها ، فيضن بها على الضياع ، ويرى فيها نماذج أسلوبية تستحق الخلود ، مثلاً يرى يحيى حقى في مسوداته الصحفية . مع فارق أساسى لا يتصل بحجم الذات ولا بمفهوم السيرة وإنما بطبيعة الأسلوب ؛ بصناعة الكلمات وطرق صياغة اللغة .

ويحدد يحيى حقى في مشهد دال بؤرة اهتمامه الأدبى بشافافية مسرفة حين يقول : «ولست أخجل من القول بأننى منذ أمسكت بالقلم وأنا ممتلئ ثروة على الأساليب الزخرفية . متحمس أشد التحمس لاصطناع أسلوب جديد أسميه الأسلوب العلمى الذى يهيم بالدقة والعق والصدق .. ولقد أرى أن تغفل جميع قصصى وكتاباتى ولكنى سأحزن أشد الحزن إذا لم يلتفت أحد إلى دعوتى

للتجديد اللغوى في محاضرتى «حاجتنا إلى أسلوب جديد» . ولأن يحيى حقى فنان لماح فهو يدرك أن تحمسه المفرط للأسلوب - بمعناه اللغوى - فيه شيء مما يخلج ، لأنه يجعل الوسيلة غاية في حد ذاتها . غير أنه لا يهتدى إلى التسمية الصحيحة لأسلوبه فيطلق عليه «الأسلوب العلمى» وهو في اصطلاح علماء اللغة والأدب مضاد للأسلوب الأدبى . وهو يكتب أدباً رفيعاً وفناً خالصاً لا يمكن أن يتسم بالحياد وطابع الترميز الرياضى واختزال الدلالات وشطب الإيحاءات كما يشترط في الأسلوب العلمى . ولو كان مفهوم الأسلوب لديه قد اتسع وعق بشكل جدى ليتجاوز النسيج اللغوى المباشر للكتابة ويشمل تقنيات السرد الفنية ، وطرق توظيف الزمن وأوضاع الرواة وأنماط الإيقاع والصيغ ، مما كان يحدد بضرورته وخطورته ، غير أنه لا يدخل عنده في مجال الأسلوب . لو فعل ذلك لكان أكثر طليعية في إدراك مقومات التجديد الفعلى ومناط الإبداع البنويى في فن السرد . لكنه أسير منخلته وتجربته الأولى في تخليق اللغة وتخليصها من شحوم العصور المتراكمة .

وقد بلغت أحياناً لأهمية الأسلوب / التقنية في مثل قوله :-

منذ اشتغلت بكتابة القصة القصيرة وأنا أحاول العثور على أشكال فنية جديدة . ولعل في قصة «البوسطى» (مجموعة دماء وطن) كنت أول من استخدم «الغلاش باك» أى البدء بالأحداث المتأخرة في القصة . لقد كتبت هذه القصة في «استانبول» وما زلت أذكر تلك الليلة التى كتبت فيها وصف ليل الصعيد . وكيف شعرت برجفة شديدة وأنا أكتبه .. ولقد سررنى أن سمعت من بعض من قرأوا القصة أنهم أحسوا هذا الجزء بنفس الرجفة . وفى قصة «السحلفاة تطير» استخدمت الشكل الدائرى ، فانتهت

القصة حيث بدأت . وقد تكون رواية «صبح النوم» أحب اعمالى القصصية إلى نفسى لأنها تطبيق صارم للمبدأ الذى أنادى فيه بضرورة التزام الدقة والعق في أسلوب الكتابة . فليس فيها لفظ واحد لم يكن موضع جس ووزن . وفيها صفحات كاملة لا يتكرر فيها لفظ واحد .

ولكى نذكر هيام يحيى حقى بالأسلوب اللغوى فحسب ، والمفارقة الواضحة في دعوته الصارمة للدقة ، مع وعيه المبهم بضرورة إفراح مجال أكبر لشعرية التعبير ، بما فيها من غموض ومجاز ، والتقاط للخيوط الدقيقة والرتوش الصغيرة ، حسينا أن نتأمل المشهد الذى يشير إليه لنرى سر اهتزاز له حيث يقول : «ليل في ظلمة العمى ، تلغى به الكون مرغما ، هبط على الفضاء حملا ثقيلا ، أحاط بالأرض كالقيد . غطى الحقول كالكتف» ولف القرى كالضمد . وانحدر ولا حد لاتساعه إلى الشقوق فاحتواها ، ثم تلتف يبيت عن هذا داخل النفوس التى يعلم أنها تستقبله وتتشربه فاحتلتها يتمطى فيها . هو الآن في كل زوارة يتسلل كاللص إلى قلب عباس في غفلة منها . ونلاحظ أن انساق التشبيه هي التى تطفى على منظومة الجمل الفعلية المقطعة المتوازية في الشطر الأول من الفقرة ، ثم لا تلبث أن تفسح المجال لعنقود من الاستعارات المكنية في الشطر الثانى قبل أن تختتم بتشبيه آخر ، ولا نريد أن ننسب إلى بقية الحلى اللفظية الواضحة ، فأياها كانت الأشكال البلاغية التى يوظفها الكاتب في هذه الفقرة فإن وسيلته في نقل الهزة التى استشعرها حيال ليل الصعيد المجسد لابد أن تتجلى في إغراق المشهد بضوء مجازى ، يستعصى على الوضوح والدقة ودعوى العلمية .

هنا يكمن طرف من مفارقة مفهوم الأسلوب عند يحيى حقى التى تصل لدرجة الدرامية . فقد ظل طيلة عمره

ينشد شعرية القص ويحارب في الآن ذاته أهم أدواتها يحاكم اللغة ويخلق الترادف ويحبط الإيحاءات . يقصر الكلمات ثم يطلب منها أن تكون مجنحة لتطير بعالمه وتنهض بشعريته . وإذا كانت شعرية السرد لا يمكن أن تقتصر على المستوى اللغوى ، بل لا يحلو المجاز في القصة إلا لوظيفته في تكثيف إيقاع الزمن ، وتجسيد حيوية الموقف ، فإن الربط بين انساق اللغة وأشكال السرد ، بحيث يصبح بوسعنا أن نرى حرائق الكلمات وهي تتوهج بالمجاز تعبيراً عن لحظة باطنية فائقة ، هو الوسيلة التى تكتمل بها الدورة في البحث عن الأسلوب القصصى والإيقاع اللغوى معا .

وهم السيرة وحدود التخيل

«تظل القصة القصيرة هي هوى الأول . لأن الحديث فيها عندي يقوم على تجارب ذاتية ، أو مشاهدة مباشرة . وعنصر الخيال فيها قليل جدا . دوره يكاد يكون مقصورا على ربط الأحداث ، ولا يتسرب إلى اللب أبدا ..» هذا هو التوصيف النقدي ، العلمى حقا هذه المرة ، الذى يقدمه يحيى حقى لعالمه التخيل : فهو متشدد في أقمار صغيرة ، يمتع رؤاه من الواقع الملموس في النفس ولدى الآخرين . لا يخلق أكوانا تخيلية إطلافا ، وحتى لو اتخذ روايا آخر سوى المؤلف الصريح أو الضمنى فإنه يتباعد عنه ، ويتذكر معه ، ولم يحدث ذلك في المجموعة التى بين أيدينا سوى في القطعة الأخيرة التى ترد بعنوان «كوكو» وتسرد على لسان زوجة ينقذها «بغيفان» من العيش مع زوجها الذى لا تحبه ، وهي الاستثناء الوحيد بين قرابة ثلاثين قطعة ترد كلها على لسان الراوى / المؤلف . من هنا فإن يحيى حقى يتقذى - بل ويعترض - على كلمة الخلق في الكتابة القصصية ، لا لحساسية دينية ، بل لمذهب في

الإبداع ، حيث يرى أنه يقتصر على عملية «مونتاج» تقوم بربط الأحداث عند معاناتها أو معاينتها . وقص أطرافها ، ولصق جوانبها . إن الإبداع لديه لا يصب المادة ولا يشكل جسمها ، ومن ثم فإن ذكاءه وحساسيته وطاقته كلها تستنفذ في مساحة اللغة الطاغية على رقعة التخيل . ويوسعنا حينئذ أن نخلص إلى جملة ملاحظات :-

أولاًها : أن نموذج «كناسة الدكان» يمثل أدب يحيى حتى بطريقة فائقة . فهو سيرة ذاتية ، كتبت بضمير المتكلم ، ونجمت على مقاطع ومقالات وقصص - أو شبه قصص - قصيرة : أي أننا أمام عينة دالة نمسك منها بأطراف أدبه ونرى فيها ملامح أسلوبه وتقنياته .

وثانيتهما : وهي أن ولعه باللغة وطول تأملها قد جعله يصرف اهتمامه إلى الوقوف عند المسافة القائمة فيها بين الدال والمدلول . فتولد لديه إحساس عميق بأن المفارقة هي جوهر الفن وإداة الرؤية . ونجم عن ذلك ، أو قل إن ذلك قد نجم بالتفاعل مع قدرته على السخرية الرفيعة اللمعة ؛ حيث يمكن مشاهدة الفارق بين المثال والواقع متجلياً في الفاصل القائم بين العبارة وما تشير إليه . لكن بؤرة المفارقة عنده لغوية أكثر منها حيوية ، فهي مفارقة الأسلوب التي قد تجذب طرفاً من تعقيد الموقف . غير أنها لرهافتها وأدبها الجم لا تصل إلى المزحة الساخرة الثقيلة ولا تقوى على خلق الموقف الضاحك الباكي بطريقة فاجعة .

ولعل خبرة يحيى حتى الدبلوماسية ، وثقافته التشكيلية والموسيقية خاصة ، تجعل سخريته ناعمة ودودة ، مستسرة اللفة ، لا تجرح ولا تخرج . تتميز بخفة الظل وطفولة القلب وحب الإنسان . فهو لا يتشفى ولا يهزأ ، لا يعنف بأحد ، بل يربت برفق على كتفه ، يستأذنه أن يبتسم : ربما كان لذلك لا يستطيع أن يهزه

ويثيره ويقلب عالمه . وسنكتفى بنموذج واحد لهذه المفارقة العذبة التي تمثل لب أسلوب يحيى حتى . ومن حسن الحظ أن كتابه هذا قد جمع وعرفت مقالاته بعد حصوله وقبضه لجائزة الملك فيصل ، وإلا كان من الممكن أن يعد سبب لحرماته منها ، لما فيه من وصول عديدة عن ذكرياته عندما عمل أميناً للمحفوظات في القنصلية المصرية بجدة خلال عامي ١٩٢٩ / ١٩٣٠ . ومن أطرف هذه الذكريات ما يروييه في قطعة بعنوان «من جرأير الموسيقى» - لاحظ روح العامية في هذا الجمع - عن قطع العلاقات الدبلوماسية في تلك السنوات «بين مصر ومملكة نجد والحجاز» ، لم تكن مودة إلقاء اسم البلد التاريخي وتسميته باسم الملك كأنها عزيت قد ظهرت بعد . من قولة السعودية ، الهاشمية ، المتوكيلة ، مملكة عربية مسجلة مع الأسف . ولم يكن هذا القطع لخلاف في السياسة ، أو لتضارب في المصالح ، وكتلتاهما في منطقة النفوذ البريطاني . بل لسبب لا يخطر بالبال . اعترف ما هو ؟ إنه هذه الفرقة العسكرية الموسيقية (نحاسية ونواقر) التي كانت تطلع من مصر مع الحمل لتزفه في الطريق ذهاباً وإياباً . ثم يصف يحيى حتى موكب الحمل بشراء تصويري وعذوبة وتعاطف شديد . ولكن الذي يعنينا الآن هي وخزاته الطريفة ذات الطابع السياسي والاجتماعي عبر المفارقة أساساً . فهذا المقال نشر أولاً عام ١٩٦٦ إبّان خلاف عبد الناصر مع السعودية . ومن ثم فإن يحيى حتى لا يجد حرجاً في ملاحظة عبث الحكام وتغييرهم لأسماء الدول التاريخية ، وهذا ما فعله عبد الناصر أيضاً في تغيير اسم مصر إلى الجمهورية العربية المتحدة ، لكن مؤلفنا لا يشير إلى ذلك بطبيعة الحال ، بل يعدد «جراير» النظم الأخرى فحسب ؛ مضمراً - ربما عن غير قصد - هذه المفارقة الخفية ، ومظهرها أخرى وهي إحلال المؤقت -

الراوي ، ويعرض طرفا من خواطره وأفكاره عن الحياة بمناسبة حادثة قد يكتفى بوضع ختام استفهامى أو توكييد نقطة أخيرة تغلق مسارها . مما يقدم إغراء بالسهولة والاسترسال والتبسيط ، والكتابة الصحفية البعيدة عن صنعة القص وخلق الإشكال الفنية . وأحسب أن يحيى حقى ، ومثله في ذلك يوسف إدريس ، قد وقعا في هذا الإغراء . وتنازلا كثيرا عن مقتضيات الإحكام التقنى في الكتابة ، بسبب غواية صاحبة الجلالة ولعننتها معا . والكناسة التي نتفحصها الآن دليل حى على ذلك . فأشد ما يغرى يحيى حقى . بجمعها وتقديمها بعد مقاله التحليل الطويل عن سيرته الذاتية هو ضمير المتكلم الذى كتب به ، وتوزعها على مرحلتين في حياته ، تقوم فواصل زمنية مرتبطة بتاريخ الكتابة من ناحية ، وتوقيت الذكريات المسروقة من ناحية أخرى بتحديد إيقاعها . على أن ضمير المتكلم وحده لا يضمن الصيغة الذاتية للكتابة ، فهو يتعلق بالأحداث مثلما يتعلق بالأفكار العامة والخواطر المشتركة ، فيشمل حينئذ ضمائر الجمع والخطاب أيضا . مما يجعل الكتابة التى ترتكز عليه لا تحقق سوى «وهم السيرة الذاتية» وينبغى فرزها وتصنيفها لكى نعر فيها على ما يختص به هذا «الأناء» من أسرار وأفكار حميمة . ولما كنا شعوبا تؤثر «الستر» على «الصدق» وتتلهم على الاعتراف وتستنكره وتسقط صاحبه من حق الشهادة ، فإن مساحة الأسرار والأفكار الخاصة التى نكتبها تتضائل إلى درجة اليمية ، مما يجعل السير الذاتية عندنا أشد زيفا وعمومية من الوهم ذاته . باستثناء بعض الكتاب الذين تعودوا على أخلاقيات التطهر بالاعتراف والترقى بالصدق الفادح ، مثل «لويس عوض» و«حناميته» .

وهناك وهم آخر أبلغ ضررا بفتات هذه «الكناسة» وهو وهم الأدبية . فليس كل ما يكتبه الفنان - حتى في مباله

اسم الملك المؤسس ، محل الدائم ، وهو اسم الوطن . ولأن قطع العلاقات مسألة في غاية الجد والخطورة ، فإنها لا تتم بين الدول إلا لخلاف استراتيجى في السياسة أو تضارب شديد في المصالح . لكنها في العالم العربى ، يمكن أن تحدث لأهون الأسباب في الظاهر ، لخلاف على فرقة موسيقية ، حيث يرى الوهابيون أنها حرام ، ويعدها المصريون من أشهى الحلال . وهنا نجد أن مفارقة المواقف قد خلعت على الأسلوب قدرا واضحا من الملاحه والحيوية ومسحة من السخرية المزهفة المميزة لكتابه . أما الملاحظة الثالثة فهى تلمح علاقة حميمة بين موقف يحيى حقى من اللغة ورايه في عمليات التخيل المجنحة . فهو يفرض على اللغة أن تتغرق فوق سطح الوقائع وتلتقط ظلها دون أن تستغرق في غيبوبة شعرية خاصة بها . أى دون أن تفجر عالمها . ويرتبط ذلك جذريا بتسكك التخيل وتحريره الطيران العالى لمسافات بعيدة . في خلق عوالم مبتكرة وشخصيات مؤلفة ، وحيوات ممتدة ليس لها ظل حرقى على أرض الواقع المباشر . هل يمكن أن نرى في هذا الطائر الذى يقفز ولا يحلق بجناحي اللغة والتخيل ظل كاتب القصة القصيرة ، ذات الطابع الذاتى ، التى تعتمد على الملاحظة المباشرة ، والأسلوب الطريف ، والانطباع الصادق ، دون أن يضى إلى أبعد من ذلك في عوالم الفن والتخيل ؟

مشكلة الشعرية في السرد

تتميز القصة القصيرة بإغرائها الخطر المتمثل في بنيتها المرنة . فبينما هى شكل فنى معقد يتطلب حدقا شديدا وتقنيات ذكية في الاختيار والهيكله والتكثيف ، يمكن أن تنزلق بيسر فتصبح مجرد مشهد بسيط ، متاح من ذاكرة

على حد تعبير كاتبنا - يحقق درجة عالية من المستوى الفني الذى يخضع لأصول الشعرية . فإذا كان قصاصا مثل يحيى حقى فإن هذه الشعرية تصبح منوطة بدرجة ما يجتهد في تكوينه وتوظيفه جماليا من تقنيات متجددة ودالة أما الاسترسال السهل دون ابتداء مدخل جديد للراوى سوى ضمير المتكلم ، أو تقطيع خاص للزمن سوى وهم التاريخ ، أو التماس لإيقاع شعرى رفيع فإنه لا يمثل إنجازا فعليا يستحق التمداد وإعادة النشر ، وأقصى ما يقدمه أن يكون مادة توثيقية تسعف في التاريخ الأدبى لبعض الفترات والمواقف .

والواقع أن يحيى حقى لم يزعم لكتابه شيئا من ذلك ، ماذا كنا نريد منه أن يسمى كتابه ليكون أشد وعيا بحقيقته وتواضعا في الإشارة إليه ؟ كناسة أورماد ، باطل وقبض الريح ، تستوى فيه برادة الحديد مع قراضة الذهب . تلك هى روح الفكاهة العميقة التى تسرى إلينا عبر هذين اللونين من الوهم الحلو ؛ وهم السيرة وهم الشعرية . لكن هذا لا يلهينا عن ضرورة التهامها في شكل فنى متماسك يجعلها تتحول من المادة الأولية التى تناثرت فيها عبر السنوات في صورة مقالات صحفية إلى بنية أدبية نصية يتم تخطيطها وتنظيمها وربط أطرافها واستقصاء لحظاتها ومنعطفاتها بحس شعرى وفنى جديد . كانت بحاجة لأن تتحول من مجرد نثار مبهر «مونتاج» سريع إلى إعادة صهر وتشكيل عند «خراط الصبايا» السردية في قوالبه الجمالية الغنية . ولم يكن من الضروري أن تفقد نتيجة لذلك روحها العذب وبساطتها الأسرة ؛ فالعناية بالتصميم الكلى والهندسة الداخلية للنصوص كان سيحولها من كناسة إلى سبيكة مصقولة .

وإذا كان الحديث عن أسلوب الكاتب لا يتم سوى باختبار عينة الشعرية ونوعيتها فإن يحيى حقى يقدم لنا

في هذا الكتاب ، إلى جانب اعترافاته الجريئة بتقييد التخيل وتحرير اللغة ، المنبع الفعلى لمزاجه الشعري ، ويمثل في ولعه الشديد منذ الطفولة بكّل من شوقى شاعر الفصحى وبيرم أمير العامية في ذات الوقت . ومعنى هذا أنه لم يخرج كثيرا عن نطاق الشعر الغنائى بمستوييه ، وبما يعمل فيهما وبينهما من صراع وتوتر في تكوين أسلوب فنى جديد . فالأصوات التى تتعدد في كتابة يحيى حقى واللغات التى تتمثل في أسلوبه تتجاوز ولا تتمازج ، فتشتف عن طبيعة مهجنة تقف فيها الكلمة العامية إلى جانب الفصحى دون توليد لجبل جديد من الكلمات التى تلغى هذه الثنائية كما حدث عند نجيب محفوظ مثلا . والذاتية التى تتضح في هذه السيرة هى ذاتية من نوع ما يتجلى عند كل من شوقى والنديم تصب في وعاء الغنائية الجماعية ، حيث يصبح الأدبى ناطقا باسم غيره ، يذوب في أفراحهم طربا وفي أحزانهم أسفا ، دون أن يتفرد بموقف مقفٍ يعبر عن شذوذ وجنون وعبقرية الإبداع القلائد . والتجارب التى يحكيها جزء من التاريخ الخارجى العام للأسرة المصرية والمجتمع العربى . لا ينطق فيها صوت محاور ليحيى حقى ، ولا يصطدم على رقعته ذوق مخالف لرؤيته . يحكيها من طرف واحد بطريقة غنائية ، قد تلمس قدرا من التلوين والتباين ، لكنه محصور بين طيات ثوب المؤلف ذاته . يتجلى في تلك المسافة التى ينجح في خلقها بين العبارات والدلالات المتباينة التى تولد - كما ذكرنا - المفارقة الأسلوبية فحسب ، وترسم على شغيفك ابتسامة الود والتفاهم والمشاركة في اللعبة .

فدينامية أسلوب يحيى حقى تقتصر على التفاعل بين هذين الخطين من الأسلوب ؛ خط شوقى وخط النديم . وكل منهما يحاول نفى الآخر . وجره إلى منطقة وسطى تتفاعل فيها موروثات اللغة وتجبر على التنازل عن زخرفها

أشكال الحيوانات البدائية المتوحشة في ذهنى صوت نهش وتمزيق لعقول البشر وأرواحهم . فنحن حيال صورة كافكاوية لعالم من الورق المتوحش ، لكنها صورة شعرية فحسب ، يزيد جمالاً ما تختتم به من حلم الخلاص ، عن طريق «العقل الإلكتروني» واختراع لغة جديدة رمزية تحل فيها الكلمة محل سفر كامل . إنها نبوءة أصبحت الآن بعد ربع قرن من تاريخ المقال حقيقة واقعة ، نهض فيها قدر يسير من الخيال عند يحيى حقي . وإن كان خيالاً - مثل أسلوبه - علمياً .

لكن تظل السمة الأساسية لهذا الأسلوب ، وهى الطرافة والقدرة على توظيف المفارقة ، بين مستويات اللغة من جانب ، والإشارة للواقع الحسى من جانب آخر هى منبع الشعرية الأصيل .

لتقبض على صيد العامية وسماكاتها المتحركة في شبكة النص . أما دراما الحياة وإيقاعاتها وتلاطم أمواجها فهى تحتاج لسرد غير ذاتى في جوهره . لخلق عوالم وأكوان مصغرة تحاكي الكون الأكبر وتبرز قوانينه . ولا طاقة للكناسة الناعمة بتقديم شيء غير رماد الحياة التى كانت متوهجة من قبل . وإن كانت تلمع في ثناياها أحياناً بعض الصور السردية الفاتنة . أذكر منها في ختام هذه الملاحظات تصويره لولعه الشديد عندما كان يعمل في قنصلية جدة بفرز زكية البريد و «تستيف» المجلات والأوراق ، ثم تكاثر هذه المطبوعات حتى غدت «كأنها جيش يطاردنا ، أو بحر عظيم يزحف ليغرقنا ، بحر من الورق . هذا هو طوفان العصر الحديث . دمدمة هذا البحر من دققة الملايين من كتاب «التيريترو» وهممة الوف مؤلفة من مطابع ضخمة ، تكاثر كالفطر أمام العين . لها

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>





قصائد

لن تفرع الاجراس

لن تهدأ العاصفة ، هذه الليلة

أمام بابي

جيوشها الخمسة أصفقت باب الجهات .

في الضوء الشاحب للكنائس

ألمح الرهبان يجرون العربات

هاريين نحو الجبال .

بخيول مطهمة في الريح

كأنما في العهد البيزنطي .

في هذا الليل الضارب في القدم

لن تفرع الأجراس بعد اليوم

لن تهدأ العاصفة

غُفوة

يستفيقون من غفوتهم
بكسوف قمر
أو نداء غريق
يرضّون « الواقع » في ليلهم المسنود
بمكر الثعالب .

مفزل

أمام الحديقة الكبيرة
التي كانت مركضا لأفراس الملك
ومخدع صقوره وبغاياها
حديقة الميرلاند
<http://Archivebeta.Sakbrit.com>

بأعشابها الخريفية
والقمر الذي غاب أخيرا
مع غياب عشاقها الليليين
كانت أرواحنا ، غسق الأشجار
وكنا نرهف السمع لارتجاف العصافير فوق جبل المقطم
الفمان فم واحد يتكسر في قبلة .
في ذلك الزمان

كان لنا منزل
وكنا نحن فيه .

ما من بلد قصدنا

ما من امرأة أحببناها
إلا وسبقنا إليها الأعداء

ما من بلد قصدنا

إلا وهُدَّ أركانه الحريق

ما من جرح ضممدناه بعيوننا

إلا وانفتح على مصراعيه

ما من جلبية

ما من طفل ولدناه تحت حوافر الخيل

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

(أى خيل ؟)

ما من أفق ، أو ذاكرة تفكك أزوارها في بهوه

ما من طفولة ولو كانت بعيدة مثل زحل

ما من أنهد ، لقد غادر بعريته مع الفجر

والجبال تمارت مواقعها الأبدية .

لا أسمع نعيق الغربان على شجر الأراك

والعقبان شنقتهما القمم

ما من أصداء ولا من يحزنون

هامش على

سيرة التركية

جاء جدّها بالمدفع من استنبول على ظهر باخرة ، وذهبت الخرفان في حوض الجنينة ، وشرب أحد الجزارين من رقية الخروف الدم ، وملاّت خادمة — من وراء باب الحوش — طست أرجل ودارتها في القرن لحين انفضاض الناس ، ولكن الناس لم ينفضوا إلا بعد أن أطلق جدّها دانتين موجهاً فوهة المدفع إلى البحر ، فخر الرطب من سبائط نخلة مائلة على الماء .

أخذت خمسين فدناً وسراية وكل اسطوانات منيرة المهدية وعبدّه الحامول والأنسة أم كلثوم وبعض تواشيح تركية قديمة ، ولح أحد الكتبة المدفع وهو تحت أكياس الخيش فسلموه للمركز ، وكانت السيدة قد نسيت ، فأصبحت تسمعه كل يوم في رمضان على شاطئ الإبراهيمية وقد استلمه عسكري ؛ فتكاد أن ترى — من بين قشرة الدمع — السكري باشا وزوجه وفي يده السيجار ونصف الفخذ المشوى وابنتهما النحيلة بالفستان الدانتلا تداعب رقبتها بالمروحة ، فما كان منها — بعد تنهيدة — إلا أن أدارت اسطوانة سي عبده الحامول ، ورنت لطربوش جدّها ، وأطفأت السجارة في قعر الفنجان ملاسة دمة .

كانت قد أحبت البروجي الإنجليزي في أيام حرب الألمان ، وأخذته معها في عربة أخيها الكاديلاك حينما قالت لأمها ستزور أخاها في كلية الملكة فكتوريا ، ولكنها دخلت أولاً تكتات الإنجليزي في « الدخيلة » ، وحياهم الشاويش ، والسائق أكل فرخة ومائة جنيه من الذهب اشترى بثمنها خمسمائة متر على أطراف مصر الجديدة ، وتكلفت الحاجة حسبية بدم الحمام واليغام يوم زواجها من ابن عمها ، وكثيراً ما يراها السائق — الآن — وهي في ميدان فكتوريا عائدة من مركز العلاج الطبيعي ، وهو في البلكونة يحقن نفسه وحيداً بحقن السكر .

وجهة نظر في عمارة المتحف

المباني العامة جميعا خصوصية وأعمقها جذورا مما يتطلب في تناوله أقصى درجة من الحس الحضارى المعبر عن الهوية المصرية دون شوفونية أو تحجر وذلك ما نجد عكسه تماما ، إذ نرى الطريق ممهدا بسرعة ولهفة مدهشتين للحصول على تصميم إيطالى ، ما دامت إيطاليا ستتكلل ببناء المتحف . إزاء كل ذلك نود طرح وجهة نظرنا فيما قيل وفيما يجب أن يكون :

— إذا قيل أن هناك لجنة من الخبراء المصريين تتابع التصميم الإيطالى وتشرف عليه وأن الحبل ليس متروكا على الغارب للمعماريين الإيطاليين يجب علينا أن نتساءل عن مدى تأثير هذه اللجنة وهل الواجب أن تمارس عملها في دائرة مغلقة يتقرر فيها كل شئ ثم يهبط المبنى جاهزا بعد ذلك فوق رؤوسنا ، لتفويت أى فرصة للمشاركة وإبداء الرأى ؟ أو ليست هذه الدائرة المغلقة بقية من بقايا الحكم الشمولى ، إذ يرى المسئول الحكومى نفسه ويزين له من

هل كتب على أجيال مصر ابتداء من هذا الجيل أن تشاهد الأوبرا في مبنى يابانى للتصميم ، وتعقد الاجتماعات في مبنى صينى التصميم ، وتقرأ الكتب في مبنى نرويجى التصميم وبعد ، كل ذلك تشاهد آثارها الوطنية وتتعلم تاريخها المصرى في مبنى إيطالى التصميم ؟ وإذا كانت الطبيعة العمومية لأنشطة المبتئين الأولين وتماثلها في كثير من بلاد العالم مبررا القبول التصميم الأجنبى وإذا كانت مكتبة الإسكندرية التى تنتمى لحضارة البحر المتوسط وبالتالى للعالم كله تسمح بإقامة مسابقة عالمية لتصميمها (وذلك ما حدث فعلا) على أن يتم في التحضير لهذه المسابقة وفى إجرائها والتحكيم فيها تأكيد الهوية الحضارية لمصر وللشعب المصرى والاستفادة المستتيرة من تراثه ومراعاة ظروف الموقع والتلاؤم مع المناخ المحلى (وكل ذلك لم يتم بل حدث عكسه تماما) مما اثار أسف كثير من المعماريين المصريين واعتراضهم ، فإن طبيعة المبنى القادم لمتحف الحضارة المصرية تجعله أكثر هذه

زيادة على ذلك كله هناك الرسالة الكلية لهذا المتحف في المجتمع . هل هو فقط لتنشيط السياحة الخارجية وزيادة الدخل السياحي ؟ اليس واجبا أن يكون هذا المتحف في الدرجة الأولى لأبناء هذا المجتمع حتى يؤدي هذا المتحف لصحوة ثقافية بين المواطنين ، يعطى جرعات متوازنة للطفل والكبير ولأبن البلد البسيط والثقف والعالم المتخصص ؟ هنا تتضح أهمية اشتراك مفكرى مصر وقياداتها الثقافية المختلفة مع معماريها ومؤسساتهم (لجنة العمارة في المجلس الأعلى للثقافة — شعبة العمارة بتقابة المهندسين — جمعية المعمارين — جمعية المخططين — أقسام العمارة بجامعة مصر) في حوار واسع لوضع التصورات المختلفة التي توجه تصميم المتحف كرسالة وأنشطة وتشكيل مرئى ضمن مسابقة عامة . وهنا نذكر أن البرنامج المعمارى لمكتبة بهلوى بإيران التي طرحت في مسابقة عالمية ، اشتملت على دراسات ومراجع خاصة بالعمارة التاريخية والمحلية بإيران ، مع توجيه المتسابقين للاستفادة المستنيرة بذلك التراث وليس تقليده .

— إذا قيل أن حصر المعروضات وإعداد برنامج بها قد تم بالفعل عند التحضير لمتحف الحضارة المصرية ، عندما كان مزعما إنشاؤه خلف دار الأوبرا ، وجب علينا أن نقول أن الهدف والموقع قد اختلفا تماما بحيث لا يمكن نقل البرنامج أوتوماتيكيا . ففى الحالة الأولى كان الهدف هو إعطاء عرض لنماذج منتقاة من الآثار المصرية القديمة تنقل من المتحف المصرى الحالى لتعرض مع غيرها من آثار الحضارات الإغريقية والرومانية والقبطية والإسلامية والحديثة ، مع بقاء المتحف المصرى واحتفاظه بمعظم الآثار المصرية القديمة أو بكثير منها ، أما في الوضع الحالى فقد تقرر نقل كافة محتويات المتحف المصرى .

حوله أنه هو الأقدر على ما يحتاجه المجتمع وأن الهدف الأهم هو سرعة الإنجاز خلال فترة عمل ؟ . إذا كانت هناك لجنة من الخبراء المصريين تتابع وتشرف كما قيل فكيف حدث أن الفترة المنقضية من اختيار الموقع (الأهرام ٢٠/١٢/١٩٩١) إلى وصول التصميمات الأولية من إيطاليا (الأهرام ٢٧/٢/٩٢) كانت فقط ثلاثة شهور وأسبوعا واحدا بالضبط . إن مجرد البرنامج لمثل هذا المتحف يتطلب ما يقرب من سنة كاملة يعمل فيها بتفرغ العديد من الخبراء . فإلى جانب المهمة الكبيرة المتشعبة الخاصة بتحديد المعروضات كما ونوعا واحتياجات عرضها فراغيا وتقنيا ، هناك ترجمة هذه المعلومات الجزئية إلى برنامج تصميمى من المساحات ونوعيات الفراغات الداخلية والخارجية ، وما يصاحب ذلك كله من خدمات وأنشطة مكملة تندرج كلها ضمن الميزانية المقررة للمشروع . بالإضافة لهذه العناصر المباشرة في البرنامج هناك جوانب في منتهى الأهمية يجب أن يتضمنها البرنامج ، فعلاوة على ما هو معروف من وجوب ترتيب المعروضات في أقسام تدل على فتراتها التاريخية (الأسر المصرية القديمة مثلا) يجب أيضا توضيح بؤرة الاهتمام في الفترة التاريخية المحددة كمعروضات وكنواح حضارية يجب إبرازها (مثل تطور الزراعة والرعى وصناعة ورق البردى) وهنا يضاف للمعروضات الأثرية معروضات أخرى تكملها من خرائط ومجسمات مقياسية وصور توضيحية .. الخ تربط معروضات الفترة الواحدة معا في أفكار ومواضيع كلية . إذا أضفنا لذلك أهمية تمثيل البيئة الطبيعية لاختلاف أقاليم مصر سواء بطريقة طبيعية في الفراغات الخارجية أو بطريقة تمثيلها في الفراغات الداخلية اتضح لنا أن إعداد البرنامج يتطلب إشتراك مجموعة من علماء التاريخ والآثار والجغرافيا والاجتماع والمتخصصين في المتاحف تقنيا وإدارة وأمن .

أيضا الموقع تغير في نوعيته وفي حجمه من حوالى ١٢ فدانا إلى حوالى ٢٠٠ فدان لا تعرف هل تم عمل مسح دقيق له وجسات تربة ورفع مساحى وتخطيطى وفوتوغرافى لما يحيطه من استعمالات على مدى الرؤية المتاحة منه وهل يعد الزوار المتوقع في الحالة الأولى يماثل الثانية تماما ؟

— إذا قيل أننا نعيش اليوم في عالم تبادل المعرفة والمصالح ، وأن دولة متحضرة مثل فرنسا تملك العديد من المعماريين الكبار والمتمكنين لم تجد ضررا في تكليف مهندس امريكى أن يصمم لها امتداد متحف اللوفر ذا الهرم الزجاجى (وقد قيل هذا فعلا) فإننا نرد بالموافقة على هذا النموذج الفرنسى على أن نخصصه بكامله وليس في هذه الجزئية فقط ، ذلك أن المثال المذكور هو احد الاستثناءات القليلة ضمن الاكثرية من المباني العامة التي صممها معماريون فرنسيون وذلك على عكس الحال عندما في السنوات العشر الاخيرة (للمقارنة) - والموقف عندهم في النهاية هو معماريون ينتمون للحضارة الغربية

يصممون لأماكن ومجتمعات ضمن الحضارة الغربية وذلك ما يختلف تماما في حالتنا . علاوة على أن متحف اللوفر يحتوى آثارا ومقتنيات من العالم أجمع وليس مقصورا على ما أنتجته فرنسا وحدها وذلك أيضا على عكس الحال عندما . اليس لنا أن نتساءل هنا لماذا نحاول تقليد فرنسا في هذه الجزئية المتبدرة من كل ما سبق ذكره ؟ ولا نقلدها في انفتاح واتساع دائرة إتخاذ القرار والحوار بخصوص أى مبنى عام قبل وبعد إنشائه مما يؤثر إيجابيا على ما يليه من مبان عامة ، وبما يساعد على إيجاد مدرسة أو مدارس فكرية معمارية متميزة ، وبما يحقق رغبة أغلبية الراى العام وليس رغبة المسئول الحكومى الذى يحاول دائما عندهم استشفاف راى الأغلبية وإظهار حرصه على تحقيقها ؟ لماذا لانقلد فرنسا

في أن تصاميم مبانيها العامة الجديدة جاءت من خلال مسابقات معمارية وليس من خلال تكليف مباشر ضمن دائرة ضيقة ومغلقة ؟ لماذا ننسى تماما تقليد فرنسا وغيرها من الدول المتحضرة في جودة وجدية التحضير للمسابقات المعمارية والإحساس بالمسؤولية في هذا الشأن بينما لا يجد المسئولون عندنا أى حرج في طرح مسابقة لتخطيط وتصميم ميدان الجيزة لا يضم برنامجها إلا عدة وريقات منها كروكي بدائى يجعل أى طالب بقسم العمارة مستحقا للرسوب بينما المسابقة معدة ومحكمة من بعض اساتذة الجامعة المتخصصين وغير المتخصصين ؟ والأدهى من ذلك كله هو إلغاء المسابقة برمتها دون تعويض أصحاب المشروعات المقدمة وبدون إبداء الأسباب التي اتضحت فيما بعد بطريقة غير رسمية وهي عدم علمهم بالتخطيط المزمع من قبل لإقامة محطة مترو أنفاق في المستقبل في هذا الميدان !!!

— إذا قيل أن تصميم مثل هذا المتحف الكبير يتطلب خبراء وإخصائيين أى ما اصطلح عليه في ذاكرتنا الشعبية « بالخبر الأجنبى » وأن إيطاليا لديها حاليا عدد من اكبر المتاحف في العالم ، وأنها بالتأكيد من الدول البارزة في مختلف الفنون ومنها العمارة ، وجب علينا أن نوضح عدة أمور أولها أن تصميم أى مبنى له جانب معمارى هو الأساسى وينبى على جذور بيئية وحضارية عديدة ، وله بعد ذلك جوانب فرعية يتصل بعضها بالنواحى التقنية مثل نظم الإضاءة الصناعية والأمن . ومع تسليمنا بأن الجوانب كلها يجب أن تتصهر في كل متكامل إلا أن الجانب المعماري في مبنى متحف يظل هو الأساسى (على عكس الحال في مبنى مصنع مثلا) . وعندنا في مصر العشرات من المعماريين الذين يمكنهم إعطاء تصميم ممتاز لمتحف كبير والذين ينتظرون إتاحة الفرصة لهم . الخبرة الأجنبية

ويخطئون . والأهم من ذلك أنهم مثل غيرهم من البشر يكونون أكثر عرضة للخطأ عند ممارستهم الإبداع في بيئة وحضارة غريبتين عليهم .

— إذا قيل (وربما كانت هذه أهم المقولات) أن ظروفنا الاقتصادية لا تتحمل إنشاء المتحف المذكور والمطلوب وأنتا يجب أن نشعر بالامتنان لتمكن المسؤولين الحكوميين عندنا من إقناع الحكومة الإيطالية بتخصيص هذه المعونة التي يشترط فيها قيام مكتب استشاري إيطالي بالتصميم ، فما المعونة والتصميم الإيطاليان معا وبالتالي بناء المتحف ، وإما لا متحف على الإطلاق . فلنأخذ نرد برفض الاقتصار على هذين الاختيارين وكأنهما من حتميات القدر . فالعلاقات بين الدول المتحضرة وبالأخص العريقة الحضارة مثل مصر وإيطاليا يجب أن تكون على مستوى أرفع من ذلك . لو كان الموضوع معونة غذائية مثلا لكان من الصعب علينا اشتراط المذاق المناسب لنا ،

ولكن الأمر هنا يتصل بمشروع ثقافي قومي على درجة كبيرة من الخصوصية الحضارية وفي الوقت نفسه هو من أهم مكونات التراث العالمي . في هذه الحالة لا يكون الطرف المتقدم بالمال طرفا أعلى والطرف المستخدم لطرفا أدنى بحيث يحق للأول أن يأمر وعلى الثاني أن يطيع وإنما الاثنان شريكان متساويان في مشروع ثقافي ينتمي للإنسانية من خلال الموقع المحل والمجتمع المحل والثقافة المحلية . بل نزيد أن الطرفين متساويان في تقدير كل منهما للأخر ولكنهما لا يجب أن يكونا متساويين في مهامهما ومسئولياتهما ، بل يجب أن يكون للطرف المحلى الدور الأكبر في القيام بهذا المشروع الثقافي وإثبات حسن استخدام الموارد المالية المقدمة له من الثاني . هذا بالطبع يتطلب أصلا أن يشعر الطرف المحلى بمسئوليته ودوره وأولويته (ولا يكون فقط متلهفا على الحصول على المبنى

يمكن أن يكون لها دور مطلوب في النظم التقنية المشار إليها ، ومما يقلل من هذا الدور (ولكن لا يلغيه) أن التصميم المعماري في العالم كله وبالذات في البلاد التي لها طقس مناسب مثل مصر يتجه نحو تقليل الاعتماد على نظم الإضاءة الصناعية واستخدام الإضاءة الطبيعية قدر الإمكان وكذلك تقليل الحمل المطلوب على نظم التكييف الميكانيكي بكفاءة التصميم المعماري المستجيب للظروف المناخية المحلية . إعطاء مثال محدد على ما نقول فإن المعماري الأمريكي الكبير فيليب جونسنون الذي قام بالتصميم المعماري لمبنى المفاعل الذري الإسرائيلي بديمونة ليس له أى خبرة قبل ذلك المبنى ولا بعده بالطاقة الذرية والمفاعلات الذرية ، وإنما قام بالتصميم المعماري للمبنى المذكور بحيث يستوعب البرنامج الفراغي والمتطلبات التقنية التي أعطيت له من مخصصين وبحيث يتلاءم أيضا مع البيئة الصحراوية المحيطة .

نحن نقدر تماما الإنجازات البارزة للشعب الإيطالي في مختلف الفنون ومنها العمارة ونعزز بصداقته ولكننا نرفض إضفاء صفة « السوبر مان » على أى شعب أو فئة أو فرد أو مسئول حكومي . لجزد التذكرة فإن مبنى متحف مراكب الشمس المجاور لأهرامات الجيزة قام بتصميمه معماري إيطالي (انظر الصورة المرفقة) وهو مثال صارخ على المهارة التشكيلية من ناحية (التصميم الفراغي في الأبعاد الثلاثة) والجهل بالبيئة من ناحية ثانية (مبنى زجاجي في بيئة صحراوية) وانعدام الحساسية الحضارية نحو الموقع بالكامل من ناحية ثالثة (نئوه بارز في تشكيل « حديث » وه استعراض ، ملاصق لواحد من أهم وأقدم آثار العالم ومشوه لبانوراما الهضبة المسطحة كخلفية للأهرامات) ذلك كله يبين أن الشعب الإيطالي الصديق ومعمارييه هم في النهاية بشر يصيرون

ما دام على حساب الآخرين) فهو المالك الفعلي لهذا التراث أولا والذي ينتمى للإنسانية ثانيا ولو كان الأمر عكس ذلك لما حق لوزارة الثقافة المطالبة باستعادة الآثار المصرية المسروقة في الخارج .

لقد تطورت الأمور بالنسبة للمعونة الأمريكية من الاقتصاد على بيوت الخبرة الأمريكية فقط إلى الاتفاق على إعطاء الأولوية لبيوت الخبرة المصرية ثم المشتركة ثم الأمريكية (الأهرام ٩٢/٣١ ص ١١) وذلك لدوافع اقتصادية صرفة فإذا زدنا على ذلك الأهمية الكبرى للبعد الحضارى المحلى فى تصميم المتحف المذكور فإنه من المبرر تماما أن نطالب الحكومة الإيطالية بالتغاضى عن شرط قيام بيت خبرة إيطالى بالتصميم خاصة وأن ذلك من الناحية المالية لا يمثل إلا ٤ إلى ٦ فى المائة فقط من تكلفة المتحف (مقابل التصميم والإشراف) وبالتالي لا يمثل خسارة اقتصادية كبيرة لإيطاليا ، فى حين أنه يمكن أن يمثل مكسبا حضاريا كبيرا لمصر إذا حسن التنظيم وحسنت النية وإذا أعطى المسئولون الحكوميون المصريون الأولوية للجذور المصرية على « العلاقة الإيطالية » . نعم المنحة الإيطالية تدل على كرم كبير من الناحية المادية نرجو أن

يصاحبه كرم وتفهم وروح مشاركة من الناحية الحضارية بحيث يحفظ لكل ذى حق حقه . وهنا يجب أن يذكر وجهة اقتراح د . على رضوان عميد كلية الآثار بجامعة القاهرة بخصوص أهمية مخاطبة دول العالم كلها للمساهمة فى بناء المتحف وعدم الاقتصاد على إيطاليا فقط فى ذلك (الأهرام ٩٢/٣٧) .

— لو كان الكلام على المتحف اليونانى الرومانى بالإسكندرية لظل رأينا أيضا هو وجوب قيام المعماريين المصريين بالدور الأساسى فى تصميم مثل هذا المتحف مع الترحيب بإمكانية مشاركة معماريين من اليونان وإيطاليا معهم ، لأن العبرة ليست فقط بالتراث الذى سيعرض ولأى حقبة وحضارة ينتمى تاريخيا ، وإنما العبرة بإيجاد توازن بين ذلك الجانب والجانب الآخر الأهم والخاص بالمجتمع الذى سيبنى له هذا المتحف وثقافته الحالية تحقيقا لفكرة التواصل بين الحضارات من ناحية وللمبدأ الخاص بالحق الأصل للمجتمع المحلى فى الحفاظ على تراثه وكيفية عرضه (من ناحية ثانية) ، أيا كانت الحقبة التاريخية المعنية وأيا كان الاشتراك مع حضارات أخرى . ففى ذلك أيضا تأكيد لمبدأ عالمية التراث التاريخى .

«إلى فرج فودة»

قصيدة إلى فرج فودة

بائى الأشياء يُمكن ان احزن هذا المساء ؟
 ابكيك كاوزيريس ؟
 ليس الخيل مُلوئاً بما فيه الكفاية ؟
 هل اخبرك بما فعلت .. فور موتك ؟
 شربتُ قهوة مع صديق في مقهى — اعيد افتتاحه —
 وتشاجرنا
 حول ارتفاع الـ minimum charge .
 كن هناك وقتى اكتب نالغذة واسُتر في حلقها قمرأ كتمر الشعراء .
 كن هناك وقتى اقرا «مرثية للعمر الجميل» او «احلام الفارس
 القديم» .

لم اشاهد نبا موتك في النشرة الأخيرة .
ولو تحدثوا عنك لأكثر من عشرة أيام فسوف يكون هذا مُضجراً ..
كحادثة ،فناة العتبة، .. مثلاً .
أو ذلك الجندي الذي يزيح بقدمه جثة مجهولة ثم : (تبرعوا
للمهرسك)

لقد اخبرْتُ صديقي أن «عربة النساء» في المترو مُضجرة
وعماً قليل سوف تُوزَعُ النرجيلة في عربات الرجال .
في نفس المساء اخبرتنى امي عن عشرة موتى على الأقل
قُتلوا يتناوبون أحلامها في الأيام الأخيرة .

كان من بينهم «عبد المحسن بدر» !
قال لي صديقي قديم — بالأمس فقط —
«هل تتوقعين أن أمك لك قارباً للنجاة ؟
بالأمس فقط كانت «زهرة البستان» مركز الكون
ومن أحبُّ يوازي جسدي والخراب .

قال صديقي : «إننا لم ننظر إلى واجهات الدكاكين،
وامرأة تحدث صريراً سخيلاً بكبس ليس بلاستيكيّاً
فيما اعتقد .

على الهاتف صديق — يعرف بعض أسرارى — يصرخ

«هل عرفتِ الكارثة؟»

قلتُ : «اخاف على عشرة أشخاص على الأقل ...»

واليس عمرى بكرة السرطان ..

بعد الثلاثين تبدأ المرأة تفكر في الموت .

ويبدأ الشعراء يحكمون انشؤة المجاز .

كلن عليك ان ترتدى قميصاً واقياً..

إن لم تشا ان ترتدى عباءة شيخ .

ابذهه القسوة تجرجر مجازاتنا وترجل ؟ ...

كيف لم تلاحظ ان الاقلام الجافة — ماركة بيك تحديداً —

لهاسن يشبه الزنخانة ؟

تجول بعيداً عن احلام امى في الايام الآتية .

لقد اخبرتني انها في مثل عمرى كانت تعيش في محضن الحياة .

تماماً كمرغبتك في إقصاء الحراسة عنك .

كل ما ارجوه منك ان تاتى لي ذات حلم — مباشرة

قبل ان اموت .

لتخبرنى عن رائحة انثيال التراب فوقك

عن سبابة الموت التى اخترقتك

في مساء لم يكن اى شىء لافعه

سوى ان اجفلك من فوق المسام .

رجل تبدو عليه سيمااء المهابة



النسر — غناء إلقاء نظيرة عليه . قال : « تلك إجراءات ضرورية » . لم يحاول مجرد السؤال عما ستقوم به أو ما يمكن أن يعود منه على محافظته . قال مفتش المحاجر « انتهينا من الشكليات » . من خطرکم على المحافظة . بقى خطر المحافظة عليكم » . قلت . مندهشا ، « أيما خطر تعنى ؟ » . قال : « ذلك الذى لم يهتم به السكرتير العام ، رغم أنه ذكره ، الا تعرفون أين أنتم ؟ إنكم فى محافظة الثارات والمطاريذ . قلت : « ما لنا ولهم . نحن لا نطارد أحدا ، وليس بيننا وبين أى مخلوق أى شيء كان » ضحك الرجل . قال : « ليست القضية فيما ترونه أنتم القضية فيما يرونه هم . إنهم هاريون من المؤبد والإعدام . هم لا يخشون أحدا ولا شيئا . حياتهم لا بد ضائعة عند أول خطأ يقع فيه أى منهم . لماذا لا تكونون أنتم فرقة بحث عنهم تتستر وراء أية حجة ؟ ثم أين ستقيمون معسكرکم ؟ فى الصحراء أم فى حضن الجبل ؟ أنتم فى كل الأحوال غنيمة عظيمة . سوف يأخذون منكم كل شيء ،

عندما تنتقل من محافظة إلى أخرى . نتوجه أول ما نتوجه إلى سكرتيرها العام . نعلنه بقدومنا ، بنوع المهمة الموكلة إلينا ، بخطط حركتنا والتسهيلات التى قد نحتاج إليها . علينا أن نبدأ ببقاء مفتش المحاجر ، ثم يقوم هو باصطحابنا إلى سيادته .

فى تلك المحافظة عُقد السكرتير العام الأمور . قال ، « معكم خبراء أجانب أخاف منهم وعليهم . محافظتى بها مناطق عسكرية ، أخاف منكم عليها . وبها قطاع طرق . أخاف منهم عليكم » طلب خطاباً مختوما يخليه من المسؤولية . أصر ولم يقبل نقاشا . طلب أن يعلم بالفندق الذى سنثبت فيه . قال وعلى فمه ابتسامة بوليسية . « تلك إجراءات أمنية »

أحضرنا الخطاب المطلوب . سافر كاتب المشروع إلى القاهرة فور هذا الحديث . عاد به مساء اليوم التالى . لم يكلف السيد السكرتير العام نفسه — بعد أن رأى خاتم

إلى غرفة مجاورة . عادا بعد قليل قال المفتش وهو ينظر ناحية الحاج « ألف مبروك . شكرته وشكرت الحاج ، دون أن أدري علام أشكرهما . وغادرا الحاج في تودة .

قلت للمفتش ، وقد غدونا بمغفردنا : « لا أدري مما جرى شيئا » قال : « ستيقيسون معسكركم على الطريق الصحراوي ، قرب تكئات الجيش » . أحسست بالضيق . قلت : كل هذا الضجيج ، وأنت لم تفعل شيئا غير أن تضعني في حماية الجيش ؟ قال : « والله ولا ألف جيش يحميك » . قلت « وعدنا إلى المعيمات » . أسترده نفسه . قال « ما رأيك في الحاج ؟ » قلت ، يبدو أنه رجل أعمال » قال « هذا حق . وماذا ؟ » قلت : « يبدو عليه سيماء المهابة » قال : « فراسكت في محلها . وماذا أيضا ؟ » قلت ، « يبدو عليه الثراء » قال : « تخمينك صائب . وماذا . أوقفته قلت محتدا : « ما الرواية ؟ من يكون حاجك هذا ؟ » قال : وهو يفتح عينيه على أتباعهما ، متصنعا الدهشة ، مشددا على مخارج القاطلة : « إنه حاميك . إنه شيخ منسر المحافظة » .

المسألة برمتها أفلقتني جعلتني في دوامة . هل هناك خطر حقيقي علينا ؟ وهؤلاء الخبراء معي . إنهم لا يعرفون حتى الآن أي شيء ، وليس لي نبأ أن أطلعهم على شيء . ما علاقة مفتش المحاجر بشيخ منسر المحافظة ؟ هل يعمل معه . أم لحسابه ؟ لكن كيف ولماذا ؟ هل أكتب للقاهرة عن تلك الأخطار المجهولة المتوقعة ، حتى تشاركني المسؤولية ؟ أم اعتمد على كلمة المفتش وشرف شيخ المنسر ؟

أقمتا المعسكر في مكان يتوسط الطريق الأسفلتي ، وتكئات الجيش ، وقرية صغيرة كان يمكن رؤيتها على مرمى البصر .

حتى ملايسكم الداخلية . قلت في صوت خرج خافقا ، « لدينا خفراء ، كاد يستلقي على قفاه ضحكا . قال ، « هؤلاء المساكين بعصيم البائسة وحناجرهم البائسة . اتقاتلون الرشاشات بأفروع الشجر أم يطلب نجدة لا يجزؤ مخلوق هنا عليها ؟ » « تمالكت نفسي . قلت : « نطلب الحماية من سكرتير المحافظة . مطبوزه ساخرا . قال : لو كانت في وسعه لقدمها . إنه يبحث عن أمانه هو . لا أمانكم أنتم » . قلت : وقد بدا الغيط يجتاحني ، « إذن ممن سنطلبها ؟ أو بصورة أدق ، من ذا الذي في وسعه أن يقدمها لنا ؟ » « دق على صدره في ثقة ، « مني أنا » قلت وقد انفتحا غيطي في ضحكة ساخرة ، « كل ذلك حتى نصل إليك » قال . وعلى فمه ابتسامة خفيفة الظل ، لا تظن أنني مجرد مفتش محاجر . أنا هنا أملك سلطات لا يملكها المحافظ نفسه . قلت ، « هات ما عندك . أرنا شطارتك » . قال ، « هيا بنا لنذهب إلى التفتيش » .

تفتيش المحاجر مبنى يكاد يتهاوى . حجرتان وبوردة مياه . أتربة ورائحة لا تسر . أدرك المفتش مما أحسبه فقال ، « لا تهتم كثيرا بما تراه . عملنا كما تعلم في الهواء الطلق » . نادى ملاحظ التفتيش . طلب أن يستدعي الحاج . لم يذكر له اسما ، لكن يبدو أن الحاج هلم لا يحتاج إلى تسمية قلت . « شركت الخبراء في الفندق وحدهم . أين حاجك ؟ » قال ضاحكا : « سيأتيك الحاج بشخصه في الحال » .

جاء الحاج . دخل مهيبا يبدو عليه الوقار . سلم في جلال وجلس . نظر إلى نظرة فهم المفتش مغزاه ، فقدمني إليه . وضع يده على صدره مرحبا . رددت عليه تحيته . قال : « يبدو لي لهجتك أثلثا من الصعيد » . قلت : « وهذا حق » . أخبرته من أين أنا . قال : « أحسن الرجال » قلت : « هذا من ذوقك وفضلك » همس المفتش في أذنه ثم استأذنا

على أنفاسهم ، فاندفعت طاقة في سواعدهم . عندما عدنا إلى سفح الجبل ، كان اليوم قد أوشك على الانقضاء . تجمعت القرية كلها حول السيارات . السائقون في أسوأ حال . كانوا قد يتقنوا أننا لن نعود هكذا قال لهم القرويين . كنا أثناء الهبوط قد اكتشفنا طريقا أفضل ، فلم يربنا أحد إلا ونحن عند النهاية . هجم الناس علينا يسألون . ماذا رأيتم ؟ هل التقيتم بهم ؟ ماذا فعلوا بكم ؟ ماذا قالوا لكم ؟ أسئلة وأسئلة ، ولا إجابة . كنا مرهقين للغاية . صبية الصباح مازالت هناك : سالت ، «الم تجدوا قطما برية ؟» قلت «لماذا القطط البرية ؟ قالت : كان جدى يضع لها الفخاخ ويأكلها قبل أن يأتى المطايريد . نطقت الكلمة التى خافت في الصباح من نطقها .

لهفة أهل القرية يخوف العمال وهم من أهل الصعيد ، جعلنى أدرك أى خطر كنا نواجه ، وأى حماية أسبغها الحاج علينا .

كان على السيارات أن تخترق عاصمة المحافظة ، عند العودة إلى موقع المعسكر ، حتى يمكن أن نوفر بعض إحتياجاتنا . لمحت في الزحام ، فأسرعت إليه . كان يتسكع أمام الحوانيت . فوجيء بى عندما أمسكت به ، ثم زاط عندما عرفنى . قال . «أين كنتم؟ وما لهذا الغفار يكسوك وجها ويشعرا ؟ قلت : «عائدون لتونا من الجبل» قال . «كيف كان الحال» قلت : «زفت وقطران» بدا الامتعاض على وجهه . تسامل «هل تعرض لكم أحد ؟» كلا . لكنهم شبح يجثم على صدور الناس . الذعر يسكن عيون الفلاحين . هز رأسه . هذا أمر طبيعى . فتلك بلاد الرعب . ساكن الجبل مرعوب . وساكن الكوخ مرعوب » قلت وملك الرعب ، صديق الحاج . قال هامسا متفعلا : «إخفض صوتك ، ولا تكررها ثانية ، نضيع فيها أنا وأنت» . قلت : «الرعب في أعماقك أيضا» قال : «تعال إلى

بدانا عملنا . كان علينا أن نسمح أهم الأماكن . اتجهنا إلى الجنوب الغربى للمحافظة . هنالك تشمخ الجبال ، وتزداد الاحتمالات الإيجابية لوجود رخام . أولفنا سياراتنا قرب سفح الجبل . التف صبية إحدى القرى المجاورة حولنا ، كانوا ينظرون إلينا في دهشة . عندما علموا أننا سنصعد الجبل ، لاح الخوف في عيونهم التى حط الذباب عليها . قالت صبية صغيرة ، ترتدى ما يستر بالكاد جسدها ، «لا تذهبوا إلى هناك . إنهم يأكلون التراب ، ويقتلون من أجل سيجارة » قلت : «من هؤلاء يا ابنتى ؟ » نظر صبي إليها محذرا . جذبتها أخرى من بقايا كمها . وقفت الكلمة في حلقتها .

أخذنا في صعود الجبل . بدا الصبية أسفلنا يتضاطون ، السيارات كذلك . كان علينا أن نفحص الأحجار ، حتى إذا بلغنا القمة ، نكون قد المنا بأنواعها والعمل اللازم لها . وصلنا إلى أعلى حافة الجبل الملتة على الوادى . بدا الجبل — على مسافة ليست بعيدة من الحافة التى بلغناها — يرتفع من جديد . اختفى الصبية وتلاشت السيارات ، بدت أرض الوادى شريطا أخضر لا يبين منه شئ . جلسنا نلتقط أنفاسنا لنكمل المشوار . أخذ أحد العمال يعن النظر في الأرض . قال ، كان هنا بشر . غادروا المكان توا . آثارهم تدل على ذلك . خفض صوته حتى قارب الهمس . استمر قائلا . إنهم المطايريد . أكاد أحس بهم حولنا ، يراقبونا . قال آخر في خوف : «نكتفى بهذا الارتفاع» . قلت . سنكمل . إذا كانوا لم يتعرضوا لنا حتى الآن . فهذا يعنى أنهم يعرفون أمرنا نحن الآن أمامهم . هم لابد قد أيقنوا أننا لا نضمحلهم عداء ، ولا نبغى بهم شرأ .

أكملنا صعودنا حتى بلغنا قمة الجبل . بدأ العمال عملهم في همة خارقة . قوة خفية تطاردهم . جثم الخطر

منزلى . اغتسل . وتحدثت مع كوب من الشاي الساخن .
قلت : « لا اذهب إلى منزل أحد وأنا على هذه الحال » . قال .
« نذهب إلى التفتيش » . قلت : يمكن ، لا مانع .

طلبت ممن معى أن يمسروا علىّ بعد انتهائهم من مشترياتهم في التفتيش ، جلست بعد أن اغتسلت قلت ،
« مات كل ما عندك ، عن حاجك هذا ، أود أن تجيبني
بصرامة ، هل تعرب الدولة عنه ما تعرفه انت ؟ » أجاب في
ثقة ، اعتقد ذلك . تساءلت : « لماذا إذن لا يسكون به ؟ »
قال في استخفاف : « أنت الغريب عن هذا العالم تثير
ضحكى » استغرقتنى إجابته . قلت « لا تعرب » . قال كلا ،
الا من واجبك إن دنوت من الشوك ، أن تتحسس موقع
أقدامك . الحاج رجل أعمال مخترع . إنه حائز على امتياز
الغالبية الساحقة في المحاجر ، سواء كانت باسمه
مباشرة ، أم باسم أحد رجاله . والمحاجر في حضن
الجبيل . والمحاريد على قمعه وفي كهوفه . المحاجر أبوايهم
إلى عالمنا . ربما يعمل البعض هناك . ولكن المؤكد أن كل
حاجاتهم من طعام أوزاد أو ماء تدخل من تلك المنافذ . بل
إن هذا الباب يمكن أن تدخله النساء أيضا . إنه كفيلاهم
وكفيل أسرهم . قلت وقد شدنى الحديث . وماذا يعود عليه
من كل ذلك ؟ » . أكمل ساخرا : « هو ربى لى أعمال نقى
اليد ، طاهر الذيل ، لا ولن تمسك عليه ذلة » . قلت أمرك
غريب . دائما تجيب على غير السؤال » . تنهد وقال ، « أنتم
هكذا يا أهل القاهرة ، تفهمون بصعوبة . تريد أن تعرف
ماذا يعود عليه ، وأنا أسالك ، من ذا الذى يستطيع أن
يأخذ امتياز محجر سواء ، ومعه هذا الجيش الضارى ؟
تخيل نفسك وقد تقدمت للحصول على امتياز محجر بغير
رضاه » . قلت وقد بدت الأمور أكثر وضوحاً . « يقتلنى
بالطبع » ، صلق بيديه ، قال « أخيرا بدأت تضع يدك على
مفتاح الموقف . سؤال آخر : من ذا الذى يستطيع أن

يتقدم لأى عمل من أعمال المقاومة ، تكون الإحجار جزءا
منها ، دون موافقته وحصوله على الإتاوة المقررة ، أو أن
يتم العملية لحسابه الخاص ، وذلك هو الوضع الأعم ؟
لا أحد . « تعنى أنه القوة الاقتصادية المسلحة » . قال
« ساخرا : لا أعرف كثيرا في الفلسفة . لكننى أعرف أنه
أيضا ، شخصية سياسية مهابة . الكثير من رجاله نواب
في البرلمان ، وأعضاء بارزين في التنظيم السياسى ، هو
لا يعادى أحدا ، لأن أحدا لا يجرؤ على عدائه ، من كان
معه فله الأمن والأمان ، ومن حاول أن يكون عليه ، اختفى
إلى الأبد . لن تجد له بين الأحياء أعداء . كلمة منه جعلت
الجبيل يدين لأمركم ، أحسست أنى أغوص في بحر لجئى ،
قلت ، « هل يعرف ، أنك تعرف كل ذلك ؟ » . قال وهو يهز
رأسه ، « اعتقد ذلك ، لكننا نتعامل رسميا . هو بالنسبة
لى ، مجرد حاصل على امتياز بعض المحاجر ، وأنه يتفوز
الفعلى يمكن أن يؤدى لى بعض الخدمات ، مثل تلك التى
قدمها لكم » . قلت « واعتقد أن الواجب عليك ضرورة
إبلاغ النيابة العامة بكل ما تعرف » . كاد يضع يده على
فمى ، لكنه شدها إلى فمه كأنما يلفقه . قال ، « لا فائدة .
لم تفهمنى على الإطلاق . أرجوك أنس كل ما سمعت وأنت
تغادر باب التفتيش . أنت عابرهنا ، أنا باقى إلى ما شاء الله
مع الحاج » .

اشفقت عليه فاعتذرت له . قلت : « أثقلت عليك .
مشكلتى الا ادع سؤالا يؤرقنى ، دون أن أجد له جواباً » .
في تلك اللحظة سمعت نغير سيارتى ، كان العاملون قد
وضلوا كى تكمل طريقنا إلى المعسكر . شددت على يده وأنا
أغادر المكان قال : « تصبح على خير » قلت « أمل ، فقد
أثقلتني بالكوابيس » .

أوشكت الأبحاث والدراسات التى نجريها ، غريبى
المحافظة على الانتهاء كان علينا أن نصل إلى أطرافها

العالم ، أسيرا مثلثا ، قلت ، «أخبر زملائي وأعدو» .
سمعت صوتا خلفي يقول ، «تفضل سيادتك . سأقوم أنا
بإخبارهم» . كان سائقي ينظرون استدرت للجلوس إلى
جواره . فوجئت بشخص يجلس إلى المقعد الأمامي ، بهم
بمغادرته إلى الخلف . قلت لنفسى ، لابد أنه حارسه
الخاص ، ما إن جلست حتى سألنى عن الحال فقلت :
الحمد لله . سؤال تقليدى وإجابة تقليدية . لكنى أود أن
أعرف ما الذى أوقعه فيما نحن فيه : وهو صانعه . يبدو
أنه أدرك ما يجول بخاطرى . قال متأففا . «كلما مررت من
هنا — أثناء متابعتى لأعمالى — أحرص على العودة
المبكرة . اليوم تأخرت فيما هو هذا الطابور ليزيد من
تأخيرى» . سمعتا مرة - سيئرات قادمة . قال «وصل
الطابور الآخر . سيبدأ عتايينا بعد قليل» .

بدأت السيارات فى الانعقاد المتعاقبة تنطلق مسرعة . بدت
مهلة فرحة بالنجاة . هز الحاج رأسه أسفا . قال : «كل
تلك الضجة على لا شيء» . بدأت السيارات أمامنا تتحرك .
أقتربنا من نقطة المرور . المكان الوحيد المضاد فى هذا
العالم الدامس . حياة ضابط النقطة باحترام شديد . قال
له الحاج متبأسطا : هل هناك جديد ؟ . قال الضابط :
«لا شيء يا حاج . الروتين المعتاد . نظر إئى وقد زوى
حاجبيه . قال : «الروتين المعتاد ، ومصالح الناس
تضيق» .

الحديث الذى يلح على منطلق من لسانى ، رغم كل
المحاذير . قلت له : يقولون إن المطاريد يقطعون الطريق
لم يجب مباشرة . صمت قليلا . وكأنه ما كان يتوقع هذا
الذى نطق به . أحسست حركة الحارس فى المقعد
الخلفى . قال الحاج : «هل نصدق ، وأنت الرجل المتعلم ،
أى شيء يقال لك ؟ لقد درست كل الجبال هنا ، بحريها
وقبليها . هل رايت أنت ، أو رأى أحد من رجالك واحدا

الجنوبية . سارت الأمور طليعية ، بقدر ما تكون
«الطليعية» فى تلك الإمكة . حتى جاء ذلك اليوم . تأخرنا
فى عملنا فغمرنا الظلام قبل أن نبدأ العودة . كان السائق
يسرع عندما لاح أمامه طابور من السيارات ، ساكتا بلا
حركة . أوقفنا سيارتنا . هبطت أرى ما الأمر . تساءلت
إن كانت هنالك حادثة نظر البعض إلى دهشا . قال
أحدهم ، «كلا . هذا (قول) السيارات فى انتظار
الحراسة» . تساءلت متفاضيا عن دهشة البعض . ولماذا
هذا التعطيل والحراسة ؟ فى تلك المرة . انفضوا كأنهم لم
يسمعو شيئا . لحق بى السائق . قال « يستحسن أن
نظل جميعا فى العربة» . نظرت إليه متعجبا . سألته إن كان
يعرف شيئا مما يجرى حولنا . قال : عند حلول الظلام
لا تسير عربة بمفردها على الطريق . ربما يقطع المطاريد
عليها . لابد أن تسير السيارات فى مجموعات تحت حراسة
مشددة من الشرطة ، حتى تخرج من منطقة الخطر . ثم
تعود فرقة الحراسة مع (القول) القادم من الجهة
المضادة . ونحن الآن فى انتظار هذا القول . ومع حراسة
المسلحون . قلت له . وقد حسمت أمرى على ضرورة أن
أتعرف بنفسى على هذا الذى يجرى . أذهب أنت إلى
السيارة . سأقوم بجولة . هز رأسه واتجه إلى الخلف .
بدأت سيرى ألتفجج على السيارات . من بها أو عليها . كان
الناس كل الناس . ساهمين مهمومين ، كأنما هم مقبلون
على اجتياز الجحيم . لا يدرى أحد منهم إن كان سيخرج
حييا كما دخل أم أنه لن يخرج أبدا .

سمعت صوتا ينادينى . نظرت حولى ثم خلفى . فوجئت
بما رايت . كان الحاج يجلس إلى عجلة قيادة سيارته
الخاصة . حاول الخروج وسلم بحرارة قال . إلى أين ؟
قلت ، إلى المعسكر . قال ، «تعال معى حتى المعسكر» .
حاولت الرفض فأصر ، آخر ما كنت أتوقع . سيد هذا

أى قرية نمر بها . يبدو أن هذا الجزء من العالم قد خلا من البشر . أخيرا انتهت المسافة المحظورة ، وظهرت القافلة الأخرى المتجهة جنوبا ، والمكان تفرغ أضواء نقطة المرور . تركتنا فرقة الحراسة . بدأ الآن سباق السيارات .

سيارة الحاج تتطلق في راحة . انعكست حالتها عما كانت عليه قال : «دعنا من المطاريذ وأشباحهم . ما الذى عثرت عليه في صحارينا وجبالنا ؟ لم ينتظر حتى أجيبه . استمر قائلا . هل عثرت على رخام ؟ قلت . لم نجد رخاما بعد ، لكننى اعتقد بوجوده شرقا » قال : «إذن ماذا في محافظتنا من خيرات ؟» السيارة تنهب الطريق عدوا . ظهرت أنوار البندر ، ونحن مازلنا نتحدث عن الخامات واحتمالاتها . اهتم الرجل بما لم تهتم به المحافظة ، أشياء كثيرة تدور في راسي الآن . أين الحقيقة في كل ما سمعت .

بلغنا مشارف المدينة . قلت سأنتظر هنا حتى تصل سيارتى . رفض بشدة أن يتركنى بمفردى . قال : «سأنتظر معك» لحقت بنا سيارتنا — شكرته . قال وهو ينصرف ، إن شئت أية خدمة ، اتصل بمفتش المحاجر .

اقترب موعد العيد ومعه تبدأ إجازة المشروع . تقابلت مع مفتش المحاجر — أخبرته أننا موشكون على السفر . تاركين المعسكر في حراسة خفيرين فقط ، سنغيب عشرة أيام ونعود . قال : «كل عام وأنتم بخير . تصحبكم السلامة . قلت : «وسلامة المعسكر » . قال : في الحفظ والصون ، حتى دون خفاء ، صحتك قلت له ، تتكلم في ثقة » . قال مؤكدا : «هذا كلام رجال ألم تكتشف ذلك بعد ؟ قلت «ماذا تعنى ؟» . قال : ما رايك في الحاج بعد لفاك به ؟ قلت رجل متعدد المواهب . اكتشفت فيه أنه لا يقدم معروفا بلا مقابل ، بدأ الاهتمام على وجه المفتش . تسامى ، ماذا قال ؟» . قلت وأنا أضحك «أراد أن يعرف

منهم ؟ كان سؤالا يحتاج إلى إجابة دقيقة . تذكرت آثار الاقدام ، لكنها قد تكون آثار أى أحد . ليس بالضرورة أن تكون آثار المطاريذ . لكن الخوف الجاثم على صدور الفلاحين ، الصارخ في عيونهم أمر لا يحتاج إلى دليل . قلت : «حقيقة لم نر أحدا . لكننى رايت الرعب الذى يعيشه الفلاحون . طافت بوجهه ابتسامة ، كأنما حصل على شهادة يريدها . قال في هدوء شديد ، كأنما يقرر أمرا لا يقبل الجدل . الفلاحون في زعر دائم . هم خائفون من كل شيء . كل سيارة حكومية تثير حذرهم . كل غريب يثير ريبتهم . قلت متحديا : «لكنهم تحدثوا معى» تعلم في جلسته . قال في صوت عميق أجش : «هل قال أحدهم ، أنهم يخافون ما نسميهم المطاريذ ؟» قلت لم أسمع منهم ، الأطفال يحبون القصص الخيالية . إن لم يخبرهم بها أحد ، قاموا هم بتأليفها » قلت : وقد عاودتنى رغبة التحدى : «وهذا الطابور ، هل هو وهم وخيال ؟» . تعلم الحارس خلفى . قال الحاج ، ضاغطا مخارج اللفاظ : «بالضبط هو وهم وخيال » . فاجأتنى الإجابة ، ووقيت أنظر إليه ، أنتظر منه إكمال ما يعينه . استمر في حديثه بالطريقة نفسها . قال : «الحكومة وراء كل ذلك . الجبل كما تعلم مليء بالمغارات والكهوف . هل تستخدمها مخازن ذخيرة وسلاح . ما الذى يخيف الفلاحين حتى لا يقتربوا منها ؟ أشباح المطاريذ . ما الروتين المعتاد ؟ أجزم أنها قافلة تحمل الذخائر إلى مخابئها . ما أفضل وسيلة تقطع بها الطريق ، دون إثارة أسئلة لا داعى لها ، عن حوادث اللصوص وقطاع الطريق » .

حديث الرجل منطقي متكامل ، لكننى في أعماقى لا أحس بالافتناع . شيء ما في عيون الفلاحين كان يشير إلى ما اعتقد أنه الحقيقة . ساد الصمت بعض الوقت . مازالت القافلة تسير ، والظلام يحيط بنا . لا أستطيع تبين

يدوى في القرية المجاورة . أسرعوا إلى أطراف المعسكر
ينظرون . لم يستطيعوا تبين شيء أى شيء . لكن الصباح
جاء بالقصة كاملة . هاجم اللصوص القرية . أخذوا منها
كل شيء : الطعام المعد للعديد ، الملابس ، النقود ،
الحيوانات ، الفلال والطيور . وتركوا القرويين خاليين
الوقاض ، يستقبلون العيد بالبكاء والدموع .

سألتهما في لهفة : هل حدث لكما أى شيء ؟ قال
أكبرهما سنا ، كلا . لكننا عشنا في انتظار المصير نفسه . في
أية لحظة . مربنا مفتش المحاجر فأخبرناه قال : لا تخافا
لن يمسسكما أحد بسوء . لكننا لم نستطع أن نقاوم
خوفنا . كنا نصلي أن تعودوا إلينا سريعا . لم يكن العيد
عيدا . كان حزنا أسود .

استعدنا جميعا أنفاسنا . علق أحد العمال : « احمدا
الله أنه لم يصيبكم أنتم أى مكروه » . قال أمين المخزن وهو
يتنهض : « كل عام وأنتم بخير ، تلك والله بركة الحاج » .

حتى مواقع الرخام وصلاحية الخامات للصناعة . هكذا
على الماضي . كان الأمر دراسة عادية « برقت عيناه . هز
رأسه . قال في إعجاب : « ألم أقل لك إنه رجل أعمال
جيد » . قلت : « نعم قلت ذلك . لكنك لم تخبرني عن قدراته
الفكرية وبراعته في الدفاع عن رجاله » قال . عموما ، اذهب
إلى القاهرة . واقض عيدا سعيدا فكلامنا — مهما كان
رايك مفيدا وفنيا — كلام رجال . قلت وأنا ابتسم . مادام
الأمر كذلك ، أرجو — وإن كان ذلك سيعيبك — أن تطل
على المعسكر أثناء مرورك للتفتيش ، مرة أو اثنتين » قال في
حماس : بل ثلاثة وأربعة .

انتهت الإجازة وعدنا ، وجدنا الخفيرين في أسوأ حال .
كانا كطفل ضاع ثم عثر عليه أهله . قالوا إنهما قضيا أياما
أسود من شعر الرأس .

لم تكن قد خلعنا ملابسنا بعد ، عندما تحلقنا حولهما
نسمع ما جرى . قالوا . حدث يوم وفاة العيد ما يفوق
الخيال ولا يخطر على بال . سمعنا قرابة الفجر ، صراخا .



حفار القبور.. فلسطيني والخامس من حزيران

عشاء ، ويحييه تحية المساء بأقداح الشاي تارة ،
ويالتحدث إليهم تارة أخرى ، فهم الأموات الأحياء ،
الذين يمثلون بالنسبة «للعكش» عالمه ، ومعركة نضاله في
أن واحد . والسؤال المطروح . لماذا اختار «العكش» مهنة
حفر القبور ؟ يجب عن هذا التساؤل في إحدى الأغنيات
الدرامية الشعبية داخل نسج المونودراما :

مقابر بدها حفار
والحفار بدو أموات
والأموات بدها الجنود
وجنود غنا بالآلاف
بحجه في انتفاضة
من رصاصهم يسقط شهدا
والشهداء هم أموات
والأموات بدها قبور
والقبور بدها حفار

«حفار القبور» شخصية مسرحية عالمية .. ولا تتخذ هذه
الشخصية عالميتها من سماتها الشيكسبيرية فقط . حيث
أدخلها الشاعر الإنجليزي كإحدى شخصياته الثانوية في
مسرحية «هاملت» ذاتة الصيت ، بل لأن هذه الشخصية
خرجت من حدودها البشرية العامة ، لتدخل شرنقة الرمز
والاستعارة ، ثم تتفقق عن شرنقتها ، فتعود كيانا إنسانيا
فيما يتسم بمدلوله الخاص ، ومعناه الشمولي في قاموس
المسرح العالمي .

و«حفار القبور» هو «العكش» .. شخصية مسرحية
فلسطينية ، تبدو كصنوها الشيكسبيرى مجرد حفار
للقبور ، ولكنه حارس لمملكة الموت ، وجزء من مملكة
الحياة ، إنه حارس ليلى للموتى ، وشاهد عيان لمسئهم
اتراحهم وافرأهم . ويبدو لنا كما لو كان شبعا ينضم
لزمرة أشباحهم بعد دفنهم ، ولكنه يقيم لهم يوميا مآدبة



العكش

بالمك ، أبيه ، تجد ان **العكش**، لا يتحدث فقط مع أمواته ، بل يحيا معهم داخل مملكتهم ، دون خوف ، بل إنه يسعى إلى إيقاظهم وطمانتهم ، بأن ما استشهدوا من أجله ، وماتوا للدفاع عنه ، لن يضيع هباءً !!

والفارق بين الشخصيتين واضح ، **فالعكش**، الفيلسوفية ، يأخذ من **حمار قنور** ، **هامات**، فلسفته

والحفار له تناديه
ساكن جوا المقابر
عند وكريك وطوريه

ومتلما كان يمسك «حفار القبور» بجمجمة مهرج الملك ، ويداعبها ويحاورها ؟ فيكتشف هاملت في مشهد المقابر الشهير تلك الصلات التي تصل حفار القبور

البركة .. وهى إلك يا أم دلال .. أنا عارف
عك يا أم دلال ، بداها انتظها الدمة عالقة في
جفحك .. هوينها .. (يصل إلى قبر ليلى)
سعيدة يا ليلى .. جبنتك الشاى .

ومثلما يحتضن هاملت قبر أدفيليا ، يفعل العكش
الشاى ذاته فيحتضن قبر ليلى ، يصب لها الشاى ، فهى
عطشانة يروى ظمأها بالشاى ، والحب الذى مات بموتها .
العكش : اتفضللى اشربى .. بالهنا والشفا .. آه
يا ليلى .. أنت عزائى الوحيد بها لدنيا .. انت
يا لى ما خلطينى أنسى العذاب الله باعيشه يوم
يوم .

إن السمة الأساسية لهذه المسرحية . أنه عرض
مسرحى عن فلسطين ، لكنه لا يتعامل معها باعتبارها
أرضاً محتلة ، تحتاج إلى من يحررها ، ولكن باعتبارها
أرضاً يمارس الفلسطينيون فوق أرضها حياتهم
الطبيعية . فالفلسطينيون في المسرحية لا يسكنون
بالزناد ، ولا يصرخون من أجل الحق السليب ..
لا يستخدمون الكلمات الضخمة ، لكن سلاحهم امضى ..
واعنى . إنه ممارسة الحياة للحياة نفسها . فالمسرحية في
مونودرامتها تؤكد هذا المعنى ، وتدفع مشاهدتها بأن يفكر
بأن يومه الذى يحياه . يقف شاهدا على أن أرضه ملك له
رغم الرصاص ، وأن كيانه وما يسلكه مع الآخرين ،
وما يتعامل به ، هو دحض للافتراض المتأمر ضد الشعب
الفلسطينى ، وهو القضاء على هويته . ولذلك يؤكد مؤلف
المسرحية : عدنان طرابشه على هذا المعنى : الحياة
اليومية حتى النخاع أى حتى الموت .. بكل أحداثها بكل
ما فيها من بساطة وبداءة ، بمشاكلها الكبرى وتوافها .
ونحن في هذه المونودراما لا نرى شخصاً يعيش في
مقبرة . وإنما أشخاصاً يتعاشون مع مشاكلهم اليومية .

وميتافيزيقيته ، لكن «العكش» يَفُصِّله في أنه يحول هذه
الفلسفة ، وتلك الميتافيزيقية ، إلى واقع ، يقبع فوق تل من
الديناميت ، وكان المقبرة المنسحة بالسواد والظلام تنتظر
اللحظة . وتترقب ساعة الصفر ، فينبض أمواتها من
قبورهم ، ليقودهم «العكش» في معركتهم الفلسطينية
الأخيرة ضد العدو الغاشم .

العادة الشعبية في بلادنا تقول بأن المشيعين من أهل
المقتول / الشهيد ، وأقرب الأصدقاء إليه ، لا يكون
شهيدهم ، وإنما يودعونه حتى مثواه الأخير بالزغاريد ،
بل أحيانا بالطبول والزمزمر ، وهذا ما يحدث كذلك عند
شهداء الانتفاضة الفلسطينية وأهلهم . فهم لا يودعون
شهداءهم بقدر ما يحيون داخلهم ، ويشهدون على تميزهم
وموقفهم البطولى . وهذا ما يحيل الانتفاضة معنى ،
ويجعلها رمزا ، ويؤكد على استمرارها حتى التحرير .
العكش : (وهو يخفر قبراً) .

آه وبها وبها هالضيف مرحبا بيا
آه وبها وبها لقاى فالحله بأه
آه وبها وبها مرحبا وبها ميت هلا
آه وبها وبها ريت مبروك على صحابه
(ويزغرد)

الرصاص يسمع في خلفية الأحداث وتؤدى في ذات
الوقت الطوقس اليومية التى يمارسها (العكش) مع أمواته
الأحياء . فهو لا يعير لهذا الأمر أهمية ، فليطلق
الرصاص ، لكنه سيجتس الشاى مع أمواته ، لكل قبر
كوبه ، حيث يصب العكش فيه الشاى :
العكش : شاى .. شاى مع جعساس .. يعنى ميرميه
هاى إلك يا ابو صلاح ، مع انك
ما بتستاهل .. وهى إلك يا عيسى ولا يهكم
بكره فرج .. وهى إلك يا جمعة .. أهلين حلت

العكش : احفر قبور .. مادامكم بترموا حجار
وكان رمى الاحجار يتسبب عنه الموت من اجل
الحياة .. حياة فلسطين
العكش : قوم احفرلك وشوف مين اصعب .. حفر القبور
والا رمى الحجار .

فالمقبرة بالنسبة للعكش شاهد إثبات على جريمة
المذبحة التي ينفذ مخططها يوميا في الشعب الفلسطيني ..
ويكفي العكش أنه يتلقى أجساد أطفال الحجارة ورفات
المقاتلين ، وجثث البشر العاديين ويوسدها متواها الأخرى في
بطن التراب .

سرعان ما يتحول المشهد الختامى إلى مشهد
خطابي ، تتكثف فيه شوة «العكش» على كل الأوضاع
الخاطلة التي تدمر الفلسطينيين من الإرهاب المستمر ،
والقتل الدائم ، وخيانات الحكومات العربية ، والتعامل
اللا إنسانى .. إنه يربط تواجده بفلسطين وتاريخ
اجتلالها .

العكش : أنا العكش اللي صار له أربعة وأربعين سنة
محكوم إعدام . بيلغش على حريته ومش
قادر يوصلها .

يتسم هذا المشهد بالطابع الخطابي المباشر بنهاية
تتوسل في أسلوبها الدرامى طابع النقد لكل ما هو
داخل القضية الفلسطينية وخارجها ، يلفه إطار
ميلودرامى ، وقد يكون هذا مبررا من مبررات المسرح
السياسى . ورغم التهديد لهذا المشهد الختامى وإدخاله في
نسج العرض ، إلا أنه - في رأى - قد قسم العرض إلى
جزئين منفصلين ، وأوقف استمرارية طابعه الميتافيزيقى
الأسطورى ، المتحرك في بنية واقعية ، وضربته بشاعرية
غارقة في سكوت عالم الموتى وأسواره ، وجعلت منظور
القضية تنبع من فكره المطروح وقالبه غير المباشر ، وليس

وعلى الرغم من أن «العكش» يتحدث بلسان الغير ، غير أن
هذه الشخصيات التي يحاورها ، وتحدث على لسانه
مقلدا إياها ، إنما تجعل المسرحية زاخرة بالشخصيات
المتعددة التي تتحاور معا ، حول مشاكلها ، ومتاعبها ،
مشاكل المختار وولاء أبو صلاح وولادهم ونسوانهم
وجيرانهم وجاراتهم .

يستفيد «عدنان طرابشة» من فن الحكواتى وصيفه ، وقد
استعار منه المؤلف ، كما فعل في أعماله السابقة أسلوب
السرد الدرامى وثنائية الحوار ، وتنوع الموضوعات
المعروضة ، وعلى الرغم من استفادة المؤلف من التراث
الشعبى وخاصة الحكايات والأهازيج الفلسطينية
الشعبية ، وقصائد الشعراء الشعبيين ، غير أنه ينهى
تجربته بالرجوع إلى القضية الفلسطينية الآنية وهى
محاوله منه لإدخال هذه التجربة داخل سياق التجربة
الحداثية اليومية ، وليس جزءا منفصلاً عنها .

نجح المؤلف في هذه التوليفة الدرامية السياسية ، فقد
تحولت ولاية العكش أى مقبرته إلى مكان أقرب ما يكون
إلى «جمهورية زفتى المستقلة» واقترب هو من شخصية
«الصول فرحات» داخل جمهوريته ليوسف إدريس ذات
الخصوصية الدرامية والسياسية .

العكش : بأمر من الحاكم العسكرى .. بأفرض
عليكم منع التجول من الآن وحتى إشعار آخر .. على
الجميع العودة إلى بيوتهم .. وكل من يخالف يعاقب «أرجع
البيت ؟» .. هون أنا الحاكم العسكرى .. من يسترجى يفوت
ولايتى بدون إذن منى ؟ أنا العكش أنا المقبرة ، والمقبرة
أنا . بأعمل شو بدى والسكان بتعمل شو بدى .. ممنوع
إشى واحد حمل السلاح . ولايتنا منزوعة السلاح .
إنه يربط عمله كحفار قبور «ودافن» لأجساد الموتى

بالمقاومة :

من جفاف الحقائق ، ومباشرة المواجهة كما نرى في قسمه الثاني .

نجد : أخرج رياض مصلووه في استخدام لغة فنية بسيطة مفرتها النص الدرامي الذي يستخدم اللهجة الفلسطينية المحلية أداة ، مما أكد فيه الطابع المتميز للشخصية الفلسطينية بما تحمله من تراث الأجداد وقيم الحاضر ليؤكد المؤلف ومعه المخرج على خصوصية الشعب الفلسطيني وقوميته .

الخامس من حزيران

كانت هذه المونودراما مدخلاً جيداً للجزء الثاني من هذه السهرة الثقافية جعلنا - كمشاهدين - في قلب زمن قطعنا فيه خمسة وعشرين عاماً من عمر نكسة حزيران عام ١٩٦٧ . وكان أبطال هذا الجزء الثاني من السهرة : شاعر ، ومغنية ، ومؤلف موسيقى ، أما الشاعر فهو سميح القاسم الذي أدى بنفسه أشعاره وأشعار رفيق عمره ونضاله محمود درويش . أما المغنية فهي ريم تلحى التي كانت اكتشافاً هاماً من اكتشافات هذه السهرة الفلسطينية وكانت الحان الموسيقار اليوناني ساراكيس كلساراكيس هو البطل الثالث لهذه الأمسية ، غنت المغنية الفلسطينية التي تعد بلا ريب امتداداً للفنانة الكبيرة فيروز أشعار القاسم ودرويش بصوت عري دافئ يتميز برخاوة وعمق أوبرالي تفسر الكلمات تفسيراً تحافظ فيه على أصالته وعالمية دون مساس بالهوية ، أو خدش للروح الفلسطينية الأصلية كما أن هذه التجربة تضعنا أمام اختبار فني هام ، وهو تجريب أداء الشاعر لشعره بوسائل فنية جديدة تتداخل فيها الكلمات الشعرية ، والأداء الغنائي ، واللحن العالمي .

ومع أن هذا الجزء استخدم الشرائح الملونة على

أما الاستخدام الذي منح العرض المسرحي نضجه وإيقاعه الحي ، فهو التعامل مع الأدوات والمهمات المسرحية (الأكسسوار) ، والدمى ، والأقنعة ، من خلال سينوغرافية المقبرة التي تستخدم الفضاء المسرحي استخداماً كاملاً ، يصنع منه مقبرة جماعية ، فيوفق مهندس الديكور النمساوي ساندرو غوثلمان في أن يخلق جواً من الغموض داخل ولاية الموتى المضيئة ، كما إنه يصيب عليها طابع الحياة اليومية ، فيجعل منها مسكناً يخلق فيه «العكش» ثيابه وأحلامه ، ويحط فيه ترحاله اليومي عندما يقبع مع موته في رحلته الأسطورية الأدبية . واستطاع الممثل عدنان طرابيشه - وهو مؤلف العرض كذلك - أن يخلق ببساطة حركته المعبرة نوعاً من التألف والانسجام ، بين طابع حياتي ينفث في الموتى حياة ، ويمسح الحزن من تجاعيد وجه «العكش» الذي يمس جسده وحركات يديه ، وطابع جلال الموت .

إن لعبة الحوار بين الأحياء والأموات ، واستخدام قناع الجمجمة ومن قبلها الشيخ /الدمية ، والتعامل مع الأشياء الطبيعية ، التي تتخذ الطابع الطسقي مثل احتساء الشاي مع الموتى والتحدث معهم بلسانهم ، وليس نيابة عنهم ، والدخول في الأزوجة الشعبية . باعتبارها جزءاً



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وفكر شعورنا ، لاختراق الحدود ، حتى نضع وجودنا في
الوجود الآخر .. في فلسطين الحبيبة .

وتختتم هذه الأمسية بنشيد بلادي بلادي للموسيقى
خالد الذكر سيد درويش ، يمزج معها الشاعر سميح
القاسم بعض كلماته ، فيصبح النشيد معزوفة مصرية
فلسطينية ، تتوج أمسينتنا بالتمسك ببلادنا .. بفلسطين !

الستارة الخلفية ، لتذكيرنا بمشاهد درامية دامية من
أرض الانتفاضة ، إلا أن هذه الشرائع لم تضاف على
التجربة شيئاً ، لأن ما يحدث فوق الأرض المغتصبة أقوى
من الصورة ذاتها ، فتصبح كلمة الشاعر ولحن الموسيقى
وأداء المغنية ، أقوى من كل شيء . لأنه يخاطب وجداننا
وتداعياتنا ، ويتركنا - بلا حدود - نسعى بعيون قلوبنا ،

سفر بدونک



وداع قصير

وداع قصير على عتبات مطار يوزغ روحاً على لحظتين ، ولا دمع .
لا دمع أجعل مما تخفى عين . اثمة في الدمع ما ينبغي من أسى ؟ -
اين تمضى بخطوى يا خطو بعد ؟ اربناك قصير على عتبات رحيل يوزغ
روحاً على بلدين . ولا قول . لا قول اوقع يخفى صمت . اثمة في القول
ما ينبغي من مدى ؟ - اين تمضى بخطوى يا خطو بعد ؟

رويدا رويدا صباح هنا
ومساء هناك

رويدا رويدا افارق ارضاً إلى غيمة . سفر يوقظ العمر في . على بعد
جرح رايت الذي كنته . جئت من حيث جاء . سلك الدروب التي كان

يسلك . ابصرتُ ما كان يبصر . قلتُ الذي قال . سرتُ إلى حيثُ سار .
توقفتُ حين توقفت . ثم التفتُ ولكنني لم أجد غير ظلي معي . أين أعثر
فِي علي ؟

مساء هنا

وصباح هناك

رويداً رويداً افارقتُ مُدناً إلى غيرها . سفرٌ يوقظُ الجرحَ فِي . على بُعدِ عُمُرٍ
أرى مُدناً من نَعاسٍ تجاورُ مُدناً من الصحو . تحجبُ مُدناً يورقُها
الليلُ تغبطُ أمدناً على حافةِ الفجرِ تفضي إلى مُدنٍ من تُرابِ تُخبيءُ
مُدناً من الصخرِ ترفو إلى مُدنٍ بين بحرينِ ترقُبُ مُدناً تقابلُ صحراءَ
تلقى على مدني سراً .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakila.com>

صباح هنا

ومساء هناك

قريبان

فحسب

لا شيء بيني وبينك

لا شيء

غير محيط ، وخمس صحار ، وبحرين

لا شيء

غير ثلاثة آلاف ميل ، وطاقرتين

فحسب .

وَأَنْتِ ؟ أتوا من بعيدٍ مُجْدِيْنِ

عشرون صُبْحاً

وعشرون ليلاً

أتوا لا لشيءٍ ، ولكنْ

لكي يرحلوا من جَدِيدِ

وَأَنْتِ ؟

لماذا تظَلِّينَ نائِيَةً هَكَذَا ؟



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

هَكَذَا دَائِماً :

هَكَذَا دَائِماً

لَحْظَةً لَا تَدُوْمُ سِوَى لَحْظَةٍ

مَا الَّذِي يَسْرِقُ الْوَقْتَ مِنْ وَقْتِهِ ؟

هَكَذَا دَائِماً :

اتَشَبَّهْتُ بِالْأَمْسِ

لَكِنَّهُ يَتَنَصَّلُ مِنِّي وَمِنْ أَمْسِهِ

هَكَذَا دَائِماً :

أَشْتَهِي مَا يَضِيعُ

لکی لا اضیع ما اشتهی
هكذا دائماً :
لا یظل بعینی غیر اشتهاء
تجرد من کل شیء سوى سره .

الآن

ساعة

ساعتان

ثلاث ونصف

لکی تختفی من سماءک

شمس

تأهبت الآن

کی تختفی من سمائی

سفر بدوئک

سفر بدوئک

لکنی لا اسافر

إلا إلیک .

باب السمع



أطرافى بفتحاتها وأبوابها ، وأخشى أن تبرد حرارة طلبى
باسترسالها فى الحديث والتفسير .
وتحس بما يساورنى ، والمخ الآسى بعينيها ، وأدرك
أنى مصدره .

فإذا مددت يدى نحوها أناشدها القرب .. أعادتها
هامة : « متنا إن أغلقنا الأبواب ، وإن ظلت مفتوحة
فنحن أحياء » .

فأكاد أصارحها : « افتحى الآن الباب الذى به
أحيا » . ولكنى أصمت . وهى الدعوى فى الشرح ، حتى
لا أقع فى الخلط ،ضيف بأتى بدلا من فتح باب النظر ،
ورؤية مدى تألها .. هزمتنى رغبة الإشباع مسرعا ..
انتظر اللحظة المواتية للوصول إلى جسدها .

وأثناء نشوتى ، كنت أرى الدموع ، وأربطها
باستماعها .. فتصارحنى فيما بعد بأنها حزينة على ..
وكذلك إن حدثت عنى .. وضعت أصبعها على شفتى
أو شفتيها ، مشيرة إلى الأصوات الأخرى التى بإمكاننا
الاستماع إليها .

حين دعتنى لقضاء عدة أيام بمنزلها الريفى ،
ترددت ، وخفت إن ضمنا مكان منزلى أن ترفضنى كما
يحدث أحيانا ، فأجد نفسى بعيدا عن وسائل تسليتى
الأخرى .

هذا لا يعنى أن كل ما قربنى منها ، رغبتى فيها
وعشقى لجسدها ، فلها من الذكاء وغريب الحديث
ما كان يشدنى إليها . ولكن نظرتها إلى المملوءة بالآلم إن
الحثت على مطلبى كانت تشعرنى بجزئى عن فهم عالمها .
تتكلم عن خفة وثقل النفس ومرأة الروح .. وتتهمنى
صراحة بأتى فى بحثى المستمر عن اللذة قد حبست ذاتى
فى الخوف من السقم فأقول لها بين السخرية والتعجب
لمفردات لغتها : « الموت لا أخشاه » .

فتسألنى : « وهل مت من قبل ؟ » وتؤكد لى أن
استمرارها معى ليس من باب الشفقة — على حسب
زعمى — وإنما لمساعدتى على فتح أبواب الاستقبال التى
أوصدتها . فإن سكت لا أجادلها ، فسمت : « لا تضع
رغبتك فى ، حاجزا بينك وبينى » .
يزداد جوعى إليها .. اتلف أن أقبل شفتيها وأغمس

وإن لاحظت نفاذ صبري كاشفتني بأننا نخشى تهديدات الحسرة وصرخات الألم ، ولذا حرمانا من الخلود .

وكنت أضحك .. وتبتسم .. فأعرف أنها تحبني ... أو اظن .. فطوال معرفتي بها لم نتبادل كلمات الحب ، ولا أنكر مرة واحدة تصارحنا بها . أراها من حين لآخر ، إن اشتاق جسدي .. وكنت مشتاقا ، فقبلت دعوتها .

وهكذا وصلنا إلى منزل عتيق مهجور ، على مشارف حقول شاسعة تحدها بعض الجبال البعيدة وإن لفت نظري دقة اختيار قطع الأثاث بالحجرات الواسعة النظيفة ، إلا أن حرية الحشرات والسحالي والعناكب في التنقل بين الأركان ، أدهشتني . تدنو دون خوف لتنتزني عن قرب .

بعد عشاء سريع ، أعدته بمهارة ، طلبت مني الصعود ، معها للسطح للاستمتاع بنسيم الليل . كانت النجوم واضحة ، والقمر يضيء الحقول المنبسطة والتلال البعيدة ، وسوى حركة أوراق الأشجار الهينة وصوت الحشرات ، كان الصمت .

جلست بجوارها أسفل حائط مرتفع بدا غريبا بهذا السطح الواسع . لم أدر كم مرّينا من وقت دون حديث . فجأة وصلني صوتها تسألني هل أحب سماع قصة ؟ وافقت داعيا أن تختصر حتى أبلغ مرادى منها قبل أن يغلبني النعاس .

قالت : « ضم هذا المنزل أجبالا من عائلتي ، ثم هجر ، إلى أن أقام به أحد أعمامى منذ سنوات بعيدة . كان مهتما بالفلك ، فكما ترى ، تكشف السماء هنا عن نفسها ، وتختصر المسافات . وفي إحدى ليالي الخريف ، وبينما هو يراقب إحدى التجمعات النجمية النادرة الرصد ، سمع صوتا مناديا . نزل منهشاً من أمر زائر في مثل ذلك الوقت المتأخر من الليل . وعند البوابة

الخارجية ، وعلى ضوء مصباح الحديقة رأى رجلا لا يعرفه . بأدب شديد قدم نفسه لعمي : منزله بالجبال القريبة ، استيقظ على صوت صراخ استغاثة ، ظن أنه يحلم ، ثم تأكد ، وبسبب معرفته بالناحية ، أيقن أن هذا المنزل مصدرها ، أتى ليطمئن أو يساعد .

رحب به عمي ، وشكره على شقيقته ، وسأله إن كان له أي اهتمام بالنجوم ، ولما نفى الزائر معرفته بأسرارها ، دعاه عمي لمشاهدة السماء عن قرب . وصمتت تسترد أنفاسها ، وقد تلاحت الكلمات . حينها ظننتها للحظة المواتية ، وقبل أن أضغطها إلى ، أكملت أن خلف الحائط الذي كنا نجلس أسفله ، فسحة تُسورها الحوائط المائلة ، بها فتحات منسقة بنظام محسوب من تصميم عمها . يسمح بدقة رصد الكواكب والأبراج .

« قلت لك إن عمي اصطحب الرجل معه ، ويعد أن أعاد عمي ضبط المنظار ، طلب منه أن ينظر . وما أن قرب الزائر عينه إنتابه فزع شديد ، صم أذنيه بيديه ، وابتعد مغتذرا بضرورة عودته وانصرف مؤكدا أنه فهم مصدر الصراخ . بعدها لم يتمكن من مراقبة النجوم ثانية ، إذ فتح الغريب أمامه باب السمع . ويقال إن ذلك أدى إلى فقدته لعقله ... »

وحين طال صمتها ، أدركت أنها قد انتهت من قصتها وقبل أن أبادرها .. اقتربت مني .. أخذتني من يدي .. بحذر دارت بي حول السطح ترشدني أين أضع القدم .. دخلنا من فتحة صغيرة ... اتينا إلى فسحة تحيط بها الحوائط ... بالوسط كان المنظار معدا للاستعمال .. بمعرفة حركته نحو نقطة بالسماء .. أشارت لي بالاقتراب تخلع ملابسها لتفتتنني بجسدها الأكثر جمالا في ضوء القمر . وهمت بصوت لم أسمعها منها من قبل .. إن شرط وضوحها .. هو النظر .

الدكتور عبد الحليم منتصر ورسالة العلم

يذكرنا الدكتور عبد الحليم منتصر العالم الطبيعى ، ومؤرخ العلم ، بالفيلسوف المعاصر توماس كون صاحب «بنية الثورات العلمية» ، والفيزيائى الذى تحول إلى مؤرخ لعلم الفيزياء المعاصر .

لقد درس الدكتور منتصر العلوم الطبيعية ، وتخرج وعمل أستاذا بكلية العلوم بجامعة عين شمس ، وأسس مع الأستاذ مصطفى نقليف الجمعية المصرية لتاريخ العلوم ، وتولى رئاستها بعد رحيل رائد تاريخ العلم الأول مصطفى نقليف . وأصدر مجلته المتميزة «رسالة العلم» ، وظل يرأس تحريرها لمدة اثنين وأربعين عاما

وانتقلت اهتماماته وأبحاثه وكتاباتهِ من أبحاث العلم التجريبيّة ، و (علم النبات على وجه التحديد) الذى كتب فيه :

« حياة النبات » و « نباتات مصر » و « الموارد العلمية في البلاد العربية » ، إلى دراسات منهجية في تاريخ العلوم . وبالطبع كان أكثر ميلاً إلى التأريخ للعلوم الطبيعية ، ولا يعنى هذا أنه اقتصر في كتاباته التاريخية على هذه الناحية ، فقد شملت كتاباته العلوم الطبيعية ، والكيمياء ، والفلك ، والرياضيات . ومن بين الكتب العديدة عن العلم العربى ، التى أصدرها

المستشرقون مثل الدوميلي أو التى قد قدمها الباحثون في تاريخ العلم العربى ، مثل : عبد الرحمن مرحبا وعمر فروخ وغيرهما ، يأتى كتاب عبد الحليم منتصر الأساسى « تاريخ العلم ودور العلماء العرب في تقدمه » ، ليقدم لنا نظرة شاملة ورؤية واضحة محددة المعالم . إن الرؤية التى يقدمها لنا مؤرخ العلم العربى ، في مجمل دراساته ، تقدم لنا توجها وفلسفة تختلف تماما عن تلك النظرة الاستشراقية السائدة التى ظلت مسيطرة لفترة طويلة عن تاريخ العلم .

لقد كانت النظرة الأوروبية للعلم تنطلق من قضية أساسية هي أن اليونان هم رواد العلم الأوائل الذين أنشؤوا العلوم ، وأنجوا فيها ، وأن العلوم الحديثة ما هي إلا امتداد لتاريخ العلم الذي بدأ باليونان ، مع إغفال تلك الحقبة التي يطلقون عليها فترة العصور الوسطى المظلمة ، أو ذلك البيت الشتوى الطويل الذي مرت به أوروبا ، وتلك بالطبع نظرة فيها عنصرية واضحة تتفاخر عن إسهام الحضارات الشرقية الكبرى في تاريخ العلوم : الفرعونية في مصر ، والبابلية في العراق ، والهندية والفارسية ، التي قدمت جميعا إنجازات عديدة في العلوم المختلفة ، من الطب ، والرياضيات ، والعلوم الطبيعية .

ويقدم لنا العالم والمؤرخ العربى الدكتور عبد الحليم منتصر نظرة أخرى ، أكثر عمقا وبصرا بالتاريخ وأكثر صدقا .

فالليونان يحتلون منتصف تاريخ البشرية ، وقد سبقهم المصريون القدماء ، والهنود ، والفرس ، الذين قدموا الأفكار والرؤى ، والإنجازات التي اعتمد عليها علماء اليونان وفلاسفتهم ، الذين كانوا امتدادا وتطويرا للعلم الشرقى .

وقد قامت الحضارة العربية الإسلامية بدور هام بعد توقف العلم اليونانى . ولم تكف بترجمة ، ونقل العلم ، وتمثله ، واستطاعت أن تضيف إليه وتطوره — وتكتب تاريخ العلم المفقود خير دليل على ذلك ، منها : كتابات جورج سارتون ، ثم انتقل العلم العربى إلى أوروبا ، في عصر الترجمة من العربية إلى اللاتينية .

ومن هنا كانت فكرة كتاب عبد الحليم منتصر التي تنطلق من فلسفة كاملة عن تواصل الحضارات وتفاعلها بالأخذ والعطاء ، والإضافة والتطوير .

دور الاستاذ الراحل الذى علمنا بخبر وفاته ، ونحن نناقش دور الجمعية المصرية لتاريخ العلم ،

مع مجموعة من الاساتذة والباحثين الزملاء ، من أجل إعادة تنشيط الجمعية ، ومحاولة إشهارها ثانية ، وكما كان الخير قاسيا ، فقد كان الرجل رغم السنوات الطوال التي يحملها على كاهله ، ورغم أعبائه المتعددة ، وهمومه ، تروى إليه ، ليكون رمزا لهذه الجمعية . فقد كان يحمل عنا جميعا مسئولية الجهد الكبير في

البحث والدراسة ، وكان عضوا عاملا في عدد كبير من الجمعيات العلمية ، في مصر والخارج ، مثل الاتحاد العلمى المصرى ، والمجمع المصرى للعلوم ، والجمعية النباتية المصرية .

لقد كان يؤرق المرحوم عبد الحليم منتصر ، ويؤرقنا جميعا ، عدم وجود جمعية مصرية للعلوم ، ففي سورية معهد تاريخ العلوم عند العرب ، في جامعة حلب ، وفي بغداد مركز إحياء العلم العربى ، وتغيب مصر تماما التي انجبت كبار رواد تاريخ العلم ، مثل المرحوم مصطفى نظيف وعالمنا الكبير الراحل ، بالإضافة إلى أبنائه الذين يتولون قيادة المعاهد العلمية لتاريخ العلم في العالم ، فما هو عبد الحميد صبرة الذى أخرج لنا عمل ابن الهيثم العظيم (المناظر) يتولى كرسى تاريخ العلم في هارفارد خلفا لمؤرخ العلم العالمى المتصنف لدور العرب فيه : جورج سارتون ، وكذلك رشدى رشدى الذى يتولى معهد تاريخ الرياضيات العربية في باريس ، في الوقت الذى ينهض فيه عالم أمريكى بإعداد فهرست

المخطوطات العلمية بدار الكتب
المصرية .

إن أعمال عبد الحليم منتصر
المتعددة ، كتباً ، ومقالات ، وأبحاثاً
تجريبية ، مهدت الطريق أمام جيل
سابق . وتولى مسئولية مجلة

رسالة العلم ، يلخص لنا مشوار
حياته الطويلة ، التي كانت تجسيدا
حيا لرسالة العلم .

إن الحديث عن الرائد الكبير
سيظل رثاء أجوف ما لم نتعلم
الدرس الذى علمنا إياه وهو البحث
فى تاريخنا العلمى ، وبيان موقفه فى

تاريخ العلم العالمى . والانتقال من
التأريخ للعلم ، إلى بحث اجتماعيات
العلم ، وتهيئة البيئة الملائمة التى
تمكن العلماء من أبناء مصر
والعرب ، من الإسهام فى تاريخ
العلم الذى ظللنا طوال أكثر من
ثمانية قرون على هامشه .



رويتان لندوة نحو مشروع حضارى جديد

عقدت الجمعية الفلسفية المصرية بالاشتراك مع أقسام الفلسفة بالجامعات المصرية ندوتها السنوية الرابعة ، بكلية دار العلوم جامعة القاهرة ، في الفترة من ٢٧ — ٢٩ يونيو ١٩٩٢ تحت عنوان «نحو مشروع حضارى جديد» . والجمعية الفلسفية إذ تقوم بدور أساسى ، كتجمع لعاملين في حقل الدراسات الفلسفية ، بمصر ، تواصل تقليداً مزدوجاً ، هو عقد ندوات شهرية بأحد أقسام الفلسفة بالإضافة لهذه الندوة السنوية التى تعقد للمرة الرابعة . وتدور الندوة في معظم السنوات حول «وظيفة الفلسفة

الاجتماعية» تحت مسميات مختلفة فالندوة الاولى دارت حول دور أقسام الفلسفة في الجامعات المصرية ، وأظنها ، كانت تتجاوز الدور الأكاديمي المهني الذى يتلخص في الدرس والبحث ، إلى بيان الهدف من هذه الأقسام ، ووظيفتها المثالية ، والمتنظرة وماينبغى عليها القيام به ، وكانت ندوتها الثانية حول الإبداع الفلسفى في مصر ، لرصد الجهود الثقافية لأجيال المفكرين في الماضى والحاضر والمستقبل ، على اختلاف مواقعهم الفكرية ، ورغم أن الندوة الثالثة سيطر عليها أحد هذه الاتجاهات ، وحملت عنوان نحو

علم كلام جديد ، فإن جوهرها كان استشراف آفاق المستقبل للفلسفة العربية الإسلامية . وكانت ندوة هذا العام تتويجاً للندوات السابقة ، في السعى لتحديد دور الفلسفة ووظيفتها ، ومايمكنها أن تقدمه في الواقع العربى المعاصر . والحقيقة أننا ينبغي أن نعرض لبعض المفاهيم السائدة حول طبيعة الفلسفة ، ودورها ووظيفتها في المجتمع المعاصر ، صارفين النظر عن تلك الدعوى الرافضة للفلسفة ، المستبعدة لاي دور يمكن أن تقوم به ، سواء كانت تلك الدعوى رسمية متمثلة في إلغاء أقسام الفلسفة ببعض الجامعات العربية ، أو تغير

اسم الفلسفة (عملاً بالحكمة القائلة إذا بليتيم فاستدروا) . أو كانت موثقاً شعبياً لايعبأ بهؤلاء الذين يدعون أنفسهم فلاسفة رغم كل محاولات الإغراء التي يبذلها البعض للحديث عن الفلسفة ورجل الشارع ، أو محاولة التقرب لوجدان المواطن ومخاطبة ودّ الإنسان العادى وعواطف الجماهير ، وحماستها .

هذا بالإضافة إلى الاتجاه السائد والمسيطر الذى يرى فى السلف منهجاً وغاية ، وعلى الفلسفة أن تدور فى هذا الاتجاه . وأخيراً الاتجاه التحديثى الذى يتوقف عند افكار ثابتة قد تجاوزتها الفلسفة بالفعل .

ويبدو أن هذين الاتجاهين كانا فارسا الحلبة فى ندوة هذا العام : اتجاه سلفى منظم ورباب ، واتجاه تجديدى يلتزم بمواقف تقليدية . وهذا مايتضح فى الأبحاث المقدمة فى الندوة ، التى كان عنوانها ، جذاباً وقادراً على تجميع كثير من الأفكار والمبادئ المشتركة بين هذه الاتجاهات ، لكن الواقع كان دون الطموح ، والأوراق المقدمة لم تصل فى كثير من الأحيان إلى الغاية التى

كانت ترتجى من هذه الندوة . ولهذا أسباب سوف نعرض لها لاحقاً .

ويلاحظ من البداية كثرة عدد الأوراق المقدمة للندوة هذا العام ، التى تبلغ حوالى ستين بحثاً ، وقد القى منها بالفعل مايقرب من أربعين بحثاً فقط . كما يلاحظ ثانياً عدم مشاركة بعض الأساتذة المعروفين — ربما لوجودهم خارج مصر — مع مشاركة بعض الباحثين من مجالات أخرى مختلفة غير مجالات الفلسفة . ودارت الأبحاث جميعاً ، حول العنوان الرئيسى : «نحو مشروع حضارى جديد» ، فى محاور ثلاثة ، هى : تاصيل المشروع الحضارى . حاضر

المشروع الحضارى ، ثم مستقبل المشروع الحضارى . ودارت عناوين الجلسات حول : مفهوم

المشروع الحضارى ، حوار الحضارات ، العقيدة والشريعة والمشروع الحضارى ، الفلسفة والتصوف والمشروع الحضارى ، مساهمات المفكرين المعاصرين ، الحالة الراهنة للمشروع الحضارى دور الفكر فى المشروع الحضارى ، دور العلم فى المشروع الحضارى .. وأخيراً

دور الفن والسياسة فى المشروع الحضارى .

وبغض النظر عن أن بعض الأوراق جاءت بعيدة عن مضمون الندوة ، وليس بينها أى اتصال ، خاصة فى جلسة التصوف ، فإن الملاحظة العامة هى ازدياد التوجه الدينى ، سواء الإسلامى أو المسيحى ، فى كثير من الأبحاث المقدمة ، مثل : المشروع الإسلامى للبناء الحضارى ، الإسلام روح حضارية ، قابلية الحضارة الإسلامية للتفاعل مع الحضارة الإنسانية ، المعالم الأساسية لمشروع حضارى إسلامى ، تصور إسلامى لدراسة العقيدة ، روح جديدة لعلم الكلام الإسلامى (وهو اقرب لندوة العام الماضى) . هل كان للغة والتشريع أية رؤية حضارية ، دور الشريعة الإسلامية فى المشروع الحضارى التوازن الحضارى فى جوانب التفكير الإسلامى ، الإسلام وإشكالية الفكر الحضارى ، موقف الغرب من المشروع الحضارى ، دور الدين فى بناء التقدم الحضارى . الإسلام والعلم : الماضى والمستقبل . وكذلك المسيحية

الشرقية والمشروع الحضارى ،
رؤية مسيحية لمستقبل المشروع
الحضارى ، دور التربية فى
صياغة المشروع الحضارى
(إقباط مصر نموذجاً) واليهودية
الشرقية والمشروع الحضارى .

وقد دارت بعض الأبحاث حول
أعلام الفكر الفلسفى العربى ،
ودورهم فى الإحياء الفلسفى والثقافى
والحضارى ، فى الجلسة المخصصة
لمساهمات المفكرين المعاصرين : عن
محمد عبده والمشروع الحضارى
(لم يلق) مالك بن نبي ، نقد
الإصلاح الدينى عند الأفغانى .
المشروع الحضارى عند أنور
عبد الملك ، ملامح الخطاب
الإسلامى عند المفكر التركى
سيبزانى (لم يلق) .. وبعض
البحوث تناولت أعلاما ، وإن كان
العنوان مغايراً مثلما نجد فى بحث .
إشكالية المشروع الليبرالى فى
مصر .

وبهنا أن نتوقف عند بعض أهم
الأبحاث التى القيت فى الندوة بداية
ببحث الأستاذ الدكتور زكى نجيب
محمود الذى أخذ ما يقرب من
ساعتين فى حديث تلقائى ، عن
المشروع الحضارى ، وناقش فيه

كثيراً من الأفكار حول : تقسيم
العالم إلى شرق وغرب ، على أساس
حضارى ، وأوضح أن المنهج
العلمى هو أساس الحضارة
الحديثة ، مهمتنا هنا كأصحاب
منهج فلسفى ، تنصب على بحث
هذا الموضوع الأساسى ، فنحن
نحيا أزمة فكر . وعلينا ، مع
الاستعانة ، بالمنهج العلمى ، أن
نضطلع بهذا الدور الذى تطلبه منا
الامة .

وفى هذا إشارة واضحة إلى أن
الندوة موضوع لايشغل فقط
العاملين فى مجال الفلسفة ، بل هو
أيضاً محور تفكير الدولة خاصة وأن
كثيراً من المشاركين فى الندوة من
قادة الجمعية الفلسفية يشغلون
مناصب رسمية ، ولهم دورهم
العام ، واهتماماتهم الفكرية
العامة .

ونأتى للجلسة الثانية (جلسة
الأساتذة) التى دارت حول مفهوم
المشروع الحضارى، وقد تحدث
فيها الدكتور أبو الوفا التفتازانى
عن «الحوار بين الحضارات»
وتناول فيها معنى الحضارة
والتمايز الحضارى ، وتبادل العطاء
بين الحضارات ، فكانت أقرب إلى
الصلوات بين الحضارات وليس

الحوار بينها . وقدم الدكتور
محمود حمدي زقزوق عميد كلية
أصول الدين : بحثه عن مفهوم
الحضارة وتحدث الدكتور حسن
حنفى سكرتير الجمعية الفلسفية
عن «المشروع الحضارى : الماضى
والحاضر والمستقبل» موضوعاً
أسباب قيام الحضارة . خاصة فى
الحضارات الشرقية . وفى الحضارة
الإسلامية وهى الدولة المركزية
والعصبية ، مطوراً جهد العلامة
ابن خلدون ، الذى تناول انهيار
الحضارات فى القرون السبعة الأولى
أملاً فى المفهوم الحضارى فى القرون
السبعة التالية ، محدداً جهات ثلاثا
للمشروع الحضارى ، هى : الموقف
من القديم والموقف من الغرب ،
ثم نظرية فى تفسير الواقع ، ثم
تتاول د. حامد طاهر «إبجدية
المشروع الحضارى : الأسس
والقيم» فأوضح فى مقدمته أن
القوة تحدد الأساس المادى
للحضارة وطرح سؤالاً هاماً هو :
هل يلزمنا مشروع حضارى
متكامل ، أم أننا محتاجون
لاستكمال مشروع قديم ؟ ومن ثم
يقدم لنا تصوراً كاملاً عن الأسس
التي تقوم عليها الحضارة : اللغة ،
الدين البيئة البشر ، والقيم التى

تهدف إليها ، مثل إعلاء قيمة العقل ، والعمل ، والتعاون ، والتضحية ، وكرامة الفرد .

وفي الجلسة الخامسة يمكن أن نتوقف عند بحث الدكتور يوسف زيدان : «تلقائية الحس الحضارى لدى المتصوفة» . الذى اتخذ طابعاً عملياً ، وأشار إلى طبيعة التجربة الصوفية في مرحلتين متباينتين . الأولى (العكوف على الذات) كما لدى المحاسبي ، والثانية (الخروج من الذات) .

وتميزت أبحاث الجلسة السادسة بالوضوح في عرض الأفكار ، وبالمناقشات في الأبحاث الثلاثة المقدمة التى عرض فيها د. عبد الحميد مذكور لدور الدين في المشروع الحضارى عند مالك بن نبي ، وقدمت د. فريال خليفة نقداً للإصلاح الدينى عند الافغانى وتوقف محمد هاشم عند إشكالية المشروع الليبرالى في مصر .

ودارت الجلسة السابعة حول الحالة الراهنة للمشروع الحضارى في أربعة أبحاث : الأولى عن «المثقفون العرب والغرب» ، لكاظم هذه السطور ، يعرض فيها للمحاولات

التي قدمها إدوار سعيد في الاستشراق ، وعادل ضاهر في نقد الفلسفة الغربية ، ومطاع صفدى في نقد العقل العربى ، وحسن حنفى في مقدمة في علم الاستغراب .

وقد تناول الدكتور حسين عبد القادر «إشكالية المشروع الحضارى والإنسانيات : وقفة على تخوم التحليل النفسى» ، حيث تعدد مداخل المشروع الحضارى ، وما يتصل به من قبيل : التنمية الثقافية ، أو الاستنبات الثقافى نحو الهوية القومية ، والإبداع والمشروع الحضارى ، والفلسفة كمشروع قومى والفكر والتجديد في المشروع الحضارى .

وبلغت النظرة إلى دور العلم النفسى والتحليل النفسى باعتباره «فعل هو البحث» ، بحثاً عن غائب مؤثر . ومن حيث هو نظرية تكون فكراً في طبيعة الغائب عبر الحاضر . وهو يرى أن المشروع الحضارى نفسه كلمة تحتاج إلى إعادة نظر من منظور تحليلى نفسى — حيث لا يفكر المفكر أولاً في تحليل ذاته ، قبل أن يعمى في تقديم مشروعه ، فالحوار مع الجماعة يعمق آفاق المستقبل . وتعرضت د. زينب رضوان في دراستها «الإحياء في مشروع

النهضة الإسلامية ، وسُبلها إلى ذلك والحل في العودة إلى الماضى : «الإسلام» ، بصورته الصحيحة عن طريق وجود قيادة دينية .

وتقدم منى يوسف «الحضارة العربية الإسلامية : رؤية من الخارج» ، وهى دراسة مقارنة لأراء ثلاثة من الفلاسفة الألمان هم : هردر ، هيجل ، شبنجلر حيث يتناول كل منهم — على اختلافهم — عوامل قيام أو انهيار الحضارة العربية ، وتأثيرها في الحضارات اللاحقة وموقعها ، في سلم الحضارات البشرية .

وتعرض الدكتورة زينب عبد العزيز أستاذ الحضارة ورئيس قسم اللغة الفرنسية بجامعة المنوفية لـ «موقف الغرب من الإسلام في صراعه الحضارى» ، فهى ترى أن الغرب قد شوه صورة الإسلام ، ثم أخذ يحاربها ، بعد أن اضفى عليها مسميات التعصب والتطرف ، والإرهاب : بل إن المخطط السائد الآن هو إعادة صياغة الإسلام . والحديث . والسنة ، بمفاهيم عصرية تتفق وتشويهاتهم لإضاعة هويته ، وامتصاصها وأن موقف الغرب المتعصب يتضح في مساندة الكيان

الصهيوني ، وفي حرب العراق المفتعلة ، وفي حرب البوسنة والهرسك .. ومن هنا علينا رفض موقف الغرب ، وكل ما يترتب عليه .

ودارت الجلسة العاشرة والأخيرة ، حول دور الفن والسياسة في المشروع الحضاري ، فتحدثت وفاء إبراهيم عن الفن والمشروع الحضاري . وتناول الدكتور رمضان بسطويسي الذي قدم لنا دراسات جادة في النقد وعلم الجمال ، عن النقد والمشروع الحضاري الجديد ، وكذلك عرض جورج أنسي للمدخل العلمي للنقد الفني والسينمائي ودوره في التطوير الحضاري .

ونشير أخيراً إلى بحثين أكثر افتراءً من مضمون المؤتمر ، أولهما للدكتور محسن خضر بكليّة التربية جامعة عين شمس ، والثاني للدكتور

حسن حماد بأداب الزقازيق ، ويدور البحث الأول ، حول مستقبل الفكر القومي العربي خاصة بعد حرب الخليج ، التي غيّرت ، أو ترزب عليها إعادة مراجعة لكثير من المقدمات الفكرية ، التي كانت محل اتفاق ، مثل مسألة الأمة والوحدة العربية ، وبعض القضايا التي لم يلتفت إليها الفكر القومي من قبل مثل : الديمقراطية ، والعلاقة بين القومي والإسلامي . ولذا فهو يسعى في بحثه إلى فهم المتغيرات الجديدة ، التي تآثر بها الفكر القومي العربي ، وملامح التغير في مقولاته الفكرية الأساسية . ويحاول الباحث أن يرصد أهم مسارات المستقبل بالنسبة للفكر القومي العربي ، والدراسة الأخيرة كانت عن دور الفلسفة في تشكيل الواقع الجديد ويعرض فيها الباحث للحالة الراهنة ودور الفلسفة ، الذي

هو بالضرورة عنده دور تنويري ضد الفاشستية ، بتحرير العقل من كل القيود والوعى بمصدر شقاء الوعي .

ويتضح البون شاسعا بين هذا المطلب الهام والأبحاث المقدمة وكثير من الأوراق المقدمة كانت وجهات نظر فردية وكانت تحتاج في رأينا إلى عدد كبير من الجلسات بين القائمين على أمر الجمعية ، وإلى تخطيط مسبق للموضوع ولعناصره المختلفة ، وإلى بحث طويل حول المشروع الحضاري بحيث تقدم ورقة عمل أساسية تدور حولها الأبحاث وتنطلق منها المناقشات .

واعتقد أن الجمعية الفلسفية قادرة تماماً على ذلك بتكوينها وخاصة بعد ظهور العدد الأول من مجلة الجمعية الفلسفية ، التي تمثل مرحلة جديدة من نشاط الجمعية الفلسفية التي تنتظر منها الكثير ، في المرحلة المقبلة .

ندوة فلسفية تتحول إلى خطابة سياسية

فإننا نجد أن كل مجال لا يخلو من تحديد الهدف ووضع الخطط والإجراءات اللازمة لتحقيقه .

وعندما نخطط للحضارة فإننا نفترض بأننا نخطط لكل ضروب النشاط الإنسانى كالنشاط الاقتصادى والعلمى والسياسى والثقافى . وبالتالي فإن صياغة مشروع حضارى جديد لا يمكن أن تكون وقفا على جهود أصحاب الفكر الفلسفى وهدمهم فى عالمنا العربى ، بل هو حق مشروع للعلماء والمؤرخين ورجال الاقتصاد والسياسة . فالنهضة الحضارية هى نهضة علمية واقتصادية

بالدرجة الأولى ، فإن مشاريعهم جاءت أيضا خاضعة لبناءات فلسفية ، ومن ثم يدت القرب إلى الدراسات الأكاديمية المتخصصة . ورغم أن الهموم عربية قومية ، لكن الأطر والقوالب والمناهج التى ارتضوها لدراساتهم هى فى أغلبها غربية ، فهى أحيانا فينومنولوجية وأحيانا بنىوية وأحيانا ماركسية ، لكن المشروع الحضارى ليس وقفا على أساتذة الفلسفة وحدهم ، فمن حق الجميع أن تكون لهم تصوراتهم وأفكارهم ، ولما كان المشروع يعنى ببساطة شديدة رؤية مستقبلية لهدف محدد، وخطة عمل لتحقيق مثل هذه الرؤية

عندما يتقافم الشعور العميق بالأزمة ، ويتبدى البحث عن مخرج جديد للخلاص منها ، تتصافر جميع الجهود الصادقة والمخلصة فى سبيل إيجاد صياغة جديدة لحياتنا تمكنا من تجاوز أزمنا وبناء عالمنا وفق ما نبغى ونتمنى . وأصحاب المشاريع النهضوية فى عالمنا العربى سواء فى الشرق أو المغرب أدركوا هذه الحقيقة بوضوح فقدموا لنا مجموعة من المشاريع الحضارية ، اعتقاداً منهم بأن الأخذ بها كفيل بتحقيق نهضة شاملة لعالمنا العربى . النوايا طيبة والاحلام عريضة والأمال لاحدود لها . ولأن اهتماماتهم فلسفية

في مستقبل المشروع الحضارى — دور الفن والسياسة في المشروع

الحضارى — لاشك أن كل محور من هذه المحاور كان يحتاج إلى عدة ندوات لمناقشته بل عدة مؤتمرات . وهكذا بدت بعض البحوث وكأنها لا علاقة لها بموضوع الندوة الفلسفية ، أمّا البعض الآخر فقد عبر عن المعركة الأتلية بين دعاة التيار الدينى من ناحية ، ودعاة التيار العلمانى من ناحية أخرى .

وجاءت توصيات المؤتمر في النهاية بمثابة محاولة للتوفيق والمصالحة ورأب الصدع بين أصحاب النظرات الفكرية المتنازعة ، كما جاءت في صورة عامة تصلح لأن تكون شعاراً جماهيرياً ، فقد أكدت في مجموعها أهمية الأخذ بالهوية الثقافية للأمة وضرورة التركيز على أهمية الإنسان وحقوقه والأخذ بالمنهج العلمى ، كما أكدت على أهمية الحرية والديمقراطية ووحدة الأمة وتجديد طاقاتها وضرورة الحوار بين الحضارات والتفتح على المشاريع الحضارية الغربية ورفض الخضوع للنظام العالمى الجديد ، ومن ناحية أخرى أعلنت توصيات المؤتمر الوقوف مع

خلاصة دعوته متمثلة في ضرورة القضاء على التخلف والقهر والتجزئة والتغريب وهكذا تبدو مقدماته من اختصاص المهمومين بقضايا الفلسفة . أما نتائجها فإنها تبدو أقرب إلى دعاوى المرشحين من قبل الأحزاب السياسية أو أصحاب المقالات الصحفية .

من هنا يمكن أن نتفهم دلالة الدعوة إلى المشروع الحضارى الجديد ، وهى الدعوة التى تبنيتها الجمعية الفلسفية المصرية في ندوتها الرابعة التى عقدت من ٢٧ — ٢٩ يونيو ١٩٩٢ وشارك فيها لفيف من أساتذة الفلسفة المهمومين بقضايا العصر . تتضمن الندوة العديد من المحاور ، هى :

مفهوم المشروع الحضارى — حوار الحضارات العقيدة والشريعة والمشروع الحضارى — الفلسفة والتصوف والمشروع الحضارى — مساهمات المفكرين المعاصرين ، الحالة الراهنة للمشروع الحضارى — مستقبل المشروع الحضارى ، دور الفكر في المشروع الحضارى — دور العلم

وسياسية واجتماعية وثقافية .. نهضة في كل مجالات الحياة . وإذا كانت المشاريع الحضارية للعلماء ورجال الاقتصاد والسياسة وغيرهم تبدو إلى حد ما واضحة ومفهومة من الجميع ، لانتطلب دراسة أو تعمقا في قضايا الفلسفة ومصطلحاتها الدقيقة ، فإن المشروع الحضارى الذى يقدمه أستاذ الفلسفة ليس بمقدور الجميع تفهمه ، بل يتطلب ثقافة فلسفية محددة . فهو لا يتحدث عن العلم والتكنولوجيا والحرية والديمقراطية والعدالة الاجتماعية والتنمية الثقافية كما يتحدث غيره من العلماء أو رجال السياسة والاقتصاد أو أصحاب الأقلام الصحفية ، بل يتحدث عن كل هذا من خلال دراسات فلسفية موسعة تعيد اكتشاف الأطر الفكرية التى تبدو لديه أشبه بالعوائق التى تعترض سبيل كل نهضة حضارية . ومن هنا نجده يعيد اكتشاف التراث بغية التعرف على سلبياته أو إيجابياته أو إعادة بنائه من جديد اعتقاداً منه أنه بمحاولة هذه يستطيع أن يواجه كافة التحديات المطروحة على الساحة العربية . ويعد أن يُنهي دراساته يقدم لنا

ومن هنا بدت أهمية ورقة العمل التي قدمها الدكتور زكي نجيب محمود في بداية الندوة الفلسفية ، فقد دعى زكي نجيب محمود إلى اطراح الصياغات النظرية الفوقية جانبا مؤثرا تعقب ودراسة الأفكار السائدة في المجتمع من خلال وسائل التعبير المختلفة كالكتب والصحف والإذاعة والتلفزيون وكافة المندبات الثقافية والأحزاب السياسية وذلك بغية التعرف على الاستعمالات المختلفة التي ترد فيها أفكار العدالة والحرية والثقافة والتراث إلى غير ذلك من الأفكار المتداولة . فهل ترد مثل هذه الأفكار بمعنى واحد على السنة الجميع أم توجد اختلافات جوهرية قد تلمس أى اتفاق حول مفاهيمها ؟

لاشك أن دعوة زكي نجيب محمود لم تجد صداها في ضرورة الاهتمام بعلم تاريخ الأفكار . وهو مانفتقده حقيقة لدى أصحاب المشاريع الحضارية في ضوء اعتقادهم بإمكانية إعادة صياغة الواقع والتراث والوعي وفقا لمقولاتهم الفكرية وأنساقهم الابتكارية .

ندوة نحو مشروع حضارى جديد قد تناولت العديد من المحاور الفكرية وقدمت العديد من التوصيات التي قد نجد لها متداولة على السنة العديد من المفكرين ورجال الأحزاب السياسية وحملة الأعلام الصحفية ، فما سر هذه القطيعة بين ندوة (نحو مشروع حضارى جديد) وبين الشارع العربى ؟ في اعتقادى أن الخطأ الأكبر الذى قد يقع فيه صاحب المشروع الحضارى إنما يتمثل في إيمانه بقدرته على أن يقدم لنا مشروعا طموحا يحتوى بمقتضاه العقل الفردى — عقل صاحب المشروع ومنظره — العقل العربى في شموله وكميته ونسقه العام ، أو

حقوق الشعوب المقهورة في فلسطين والبوسنة والهرسك ومطالبة الضمير العالمى ألا يكتيل بميكالين . وهكذا تحول المشروع الحضارى الجديد في نهاية المطاف إلى مجرد بيان سياسى موجه إلى العالم يروجوه بأن يتخذ موقفا عادلا متساويا مع الجميع . ويبقى التساؤل عما إذا كان المشروع الحضارى يعنى إجراءات تتخذ ، وخطط عمل مقترحة لتحقيق هدف محدد ، أم يعنى تقديم صياغة جديدة لأحلام عريضة وآمال عظيمة ، ويعنى فوق كل هذا مجرد رجاء موجه إلى المجتمع العالمى بأن يكون عادلا مع الشعوب جميعا ؟

قد يقال أن رجل الفكر عليه أن ينظر للواقع ويفجر القضايا الفكرية ويحدد إطارا فكريا أو سقفا مشتركا لتوجهاتنا وكافة ممارساتنا العلمية ، ومتى نجح في استئثار وعينا بذلك يكون قد حقق رسالته ، وهنا نتساءل إلى أى حد نجح أصحاب المشاريع النهضوية في تحريك الوعي الإنسانى في عالمنا العربى ؟ وماهو الجديد الذى قدموه لخدمة قضايانا ، وإذا كانت

بعبارة أخرى يصبح على العقل الفردى أن يرتفع إلى مستوى أسطورى ليحكم قبضته على العقل العربى الكلى عبر رحلته التاريخية ومساره الزمنى منذ بدايه تشكله إلى تجسدهات الآنية إلى آفاقه المستقبلية . ومادامت له القدرة على التنظير فلا يهم بعد هذا حجم المادة العلمية التى ينطلق منها في دراساته .

متحف طه حسين



يتسلم المركز القومي للفنون التشكيلية ، خلال هذه الايام ، فيللاً «رامتان» بالهرم من ورثة الدكتور طه حسين لتحويلها إلى متحف وفق المواصفات العالمية الحديثة للمتاحف .

وفيللاً «رامتان» تقع في شارع جانبي متفرع من شارع الهرم ، على مساحة ١٣٠١ م^٢ تحيط بها الأشجار من جميع الجهات ، وتتألف من طابقين على مساحة : ٨٦٠ م^٢ ، يصل بينهما من الداخل سلم خشبي ، وتكثر فيها النوافذ التي تمنع المبنى إضاءة قوية .

وكان الطابق الاول بالفيللاً مخصصاً لحياة طه حسين العامة ،

وفيه مكتبه ومكتبته ، وقاعة واسعة لمقابلاته واجتماعاته الاسبوعية وغرفة الطعام .
أما الطابق العلوي فيالحياة الخاصة ، ويتألف من عدة غرف متداخلة للنوم والمعيشة ، تكاد تخلو من مظاهر الترف .

وليس في الطابقين زخارف أو ديكورات ملفتة للنظر ولعل هذا النقش يرجع إلى ضروب الكد والمشقات التي تعرض لها طه حسين في حياته .

بدأ طه حسين إقامته في هذه الفيللا سنة ١٩٥٥ ، وقبلها كان طه حسين يقيم في الزمالك ، بجوار كلية

الفنون الجميلة ، لنحو عشرين سنة وقبل الزمك عاش سنوات طويلة في مصر الجديدة .

وبعد رحيله في ٢٨ أكتوبر ١٩٧٣ تمسكت زوجته بالإقامة وحدها في الفيللاً ، بلا زاد إلا ذكرياتها مع زوج وفي ، ارتقت علاقته بها إلى الذرى .

ومن أتيح له زيارة الفيللاً بعد غياب طه حسين ، يعرف أن زوجته قد تركت غرفة مكتبه كما هي فلا يقربها أحد .

وكانت في السنوات التي تلت رحيل طه حسين تبدى تخوفها من فكرة تحويل الفيللا إلى متحف ، لما كانت عليه المتاحف حينذاك من تدهور .

تاريخنا القومي . وفي الثقافة
الانسانية .

وأشير في البداية إلى ضرورة كتابة
مدونات واضحة على محتويات
المتحف . عبارة عن وصف تاريخي
دقيق باللغات العربية ، والإنجليزية
والفرنسية . ومن مجموعها تتكون
المادة الأساسية لدليل المتحف
ويتضمن هذا الدليل سيرة طه
حسين ، وتاريخ المتحف كعمارة ،
وموقعه ومواعيد زيارته .. الخ

ولابد من إعداد خطة الافتتاح .
ولما بعد الافتتاح ، يراعى فيها أن
يكون المتحف منسجماً مع نسج
الحياة الحضارية في مصر ومنفتحاً
على الثقافات المختلفة ، كي يكون له
وجوده المؤثر على المستوى العربي
والعالمى .

واقترح أن يشارك في وضع هذه
الخطة ، مع وزارة الثقافة ، ومع
المركز القومي للفنون التشكيلية ،
الاتحاد العالمى لأصدقاء المتاحف
والمراكز والاتحادات والجمعيات
الثقافية المختلفة ، والجامعات
والمؤسسات الصحفية ، والكتاب
والنقاد . وأهل الراى ..

تحفظ حق الجميع في ثقافة اعلام
الوطن .

وسوف يسعى المتحف لاسترجاع
مكتبة طه حسين من دار الكتب ،
لتأخذ مكانها الطبيعي فيه ، حتى
يراها الزائر كما كانت في حياة
صاحبها ، ويطالع عناوين الكتب
والمراجع التي قرأها طه حسين .

وسوف يكون هذا المتحف هو الأول
من نوعه في مصر والوطن العربي ، إذا
عرف المشرفون عليه كيف يبرزونه ،
ويحافظون عليه فلا يصبح مجرد
مكان موحش يعلوه التراب ، مثل
متاحف أخرى ، لا يقصده ولا ينفق
به أحد ، تكس فيه فقط فلا يحق
رسالة فنية أو جمالية منشودة يخاطب
بها الأجيال العربية .

وبغير ترتيب دقيق أو خطوط نهائية
قاطعة ، أضع في سطور قليلة بعض
الأفكار أو رموز الموضوعات التي
أتصور أن يكون عليها متحف طه
حسين امتداداً طبيعياً للمجتمع ، أو
مؤسسة للتنمية البشرية إن صح
التعبير - يؤدي الدور الكامل الذي
يتناسب مع ما يمثل طه حسين في

غير أن الجهود التي بذلت منذ
سنوات قليلة للنهوض بالمتاحف في
خطة معلنة ، اعتمدت لها ملايين
الجنيهات ، دفع الأسرة بعد وفاة
سوزان طه حسين إلى عرض القليل
على الدولة لشراؤها ، وتحويلها إلى
متحف يحمل اسمه

ويضم المتحف مجموعة نفيسة من
التحف المعدنية والخزفية ولوحات
زيتية ومائية لكبار الفنانين ، وتماثيل
نصفية لطه حسين ولزوجته ،
ومجموعة من اسطوانات الموسيقى
الكلاسيكية (١٩٢ اسطوانة) .
وجهاز تسجيل راديو . وجرامافون
وبيانو .. وبعض هذه التحف من فنون
الغرب والشرق القديم .

وعند افتتاح المتحف ، ستهدى
الأسرة إليه قلادة الجمهورية
والأوسمة ، والنياشين ، وعدد من
الشهادات العلمية والفخرية التي
حصل عليها طه حسين ، وأصول
بعض كتبه التي القاهها كمحاضرات في
جامعة القاهرة ، وما لديها من
مخطوطات ورسائل شخصية وصور
مع أفراد أسرته لتكون كلها ضمن
مقتنياته .

وتشكل هذه المقتنيات والتذكارات
مادة لعروض مرئية ، لها قيمتها لأنها

وأهم عناصر هذه الخطة بالطبع يكمن أولا في تجميع تراث هذا الكاتب والمثقف العالمى ، الذى لم يعرف العزلة أو الراحة في حياته أبدا ، لانه من العار أن يحتل طه حسين في تاريخنا هذه المكانة ويظل بعض إنتاجه القيم أو جانب من سيرته ، مفقودا ، وبالدات كتاباته السياسية وأشعاره ، ومقالاته الأولى .

وجمع تراث طه حسين وتوثيقه توثيقا علميا مع سيرته وما كتب عنه في أنحاء العالم ، يقتضى إنشاء وحدة كمبيوتر ، أو ميكروفيلم ، أو مركز معلومات ، نتعامل معها كمصدر من مصادر المعرفة بعصر طه حسين ، مثلما هي مصدر من مصادر المعرفة عن طه حسين ، وعرضها في قاعات مجهزة بأحدث الوسائل العلمية التى تسهل على الباحثين الانتفاع بها .

أما بخصوص الأنشطة الثقافية للمتحف فيمكن اجمالها فيما يلى :

ويمكن إجمال أنشطة المتحف في تغطيتها لحياة طه حسين منذ يوم ميلاده (١٤ نوفمبر) والذى ينبغي أن يكون عيداً من أعيادنا القومية وليس

مجرد ذكرى للمثقفين أو للصفوة فقط وتحتفل بيوم طه حسين مثلما تحتفل إنجلترا بشكسبير وإيطاليا بدانتى ، والمانيا بجوته أو شيلر .

وتتمثل هذه الأنشطة أيضا ، في برنامج زمنى مرن ومتحرك يقدم محاضرات مسجلة عن تاريخ طه حسين وارتباطه بقضايا أمته .

ويقوم ندوات مفتوحة في مناسبات شتى يدار فيها الحوار الموضوعى حول دوره الرائد في دراسة التراث العربى والعالمى ، وما قام به في حق التحقيق والترجمة ، وما طرحه من أفكار ، وحظه من إبداعات ، وتقدم حلقات بحث عن منهجه النقدي في الكتابة النقدية .

ومن بنود هذا البرنامج المقترح استغلال الحديقة ، التى تحيط بالمتحف من الجانبين في عرض الأفلام المأخوذة عن قصصه ، وفصول من المسرحيات التى ترجمها . وعرض تسجيل لحياته ، وعرض المسلسلات التى أعدت لحياته وأدبه ، وسماع الموسيقى الكلاسيكية التى كان طه حسين يستمع إليها .

● وفى هذا البرنامج يمكن أن تقدم قراءات مختارة من أدب طه

حسين تلقى الضوء على إبداعه وفكره .

● ويمكن أيضا الاستماع إلى تسجيلات إذاعية له ، بصوته

الرخيم ، الذى يعتبر من نماذج الإلقاء الصحيح ووضوح البيان

• ويحتاج هذا أولا إلى نقل ما تحتفظ به الإذاعة والتليفزيون وأسرته وتلاميذه وسواهم من تسجيلات بصوت طه حسين .

ويمكن أنه تقدم في هذا البرنامج أحاديث عن طه حسين لكل من عاش مع طه حسين ، أو التقى به في عمل ، أو تحاور معه ، أو تأثر به .. قبل أن يتضائل ما نعرفه عنه ، أو يسدل عليه . ستار النسيان . وفي مقدمة هؤلاء ابنه مؤسس طه حسين ، وزوج ابنته محمد حسن الزيات وتلاميذه يحيى حقي وسهير القلماوى ، وشوقى ضيف ، وعبد الرحمن بدوى ، وزكى نجيب محمود .

ويمكن في هذا البرنامج إصدار كراسات دورية باسم متحف طه حسين تعكس بالكلمة والصورة الأنشطة المتعددة وتحوى دراسات مركزة عنه . وتلقى الضوء حول ما يصدر عنه من دراسات عربية وأجنبية إلى اليوم .

فيلم «ضد الحكومة» رؤية إبداعية لواقع مجتمع !



الأحداث ، تعيش ، وتموت ، وتبعث
من جديد .

ولقد كان فيلم «ضد الحكومة» من
أجمل أمثلة هذا التجسيد لمعان نحباها
في واقعنا . وما من معان أكثر أهمية

وحوية لامة ما ، مثل معانى : ماضى
الضمير والانتماء الغائب ، وحاضر
التردى فى الفساد ، ومستقبل الأمل

فى غد أفضل ، ولقد نسج كاتب الفيلم
«وجيه أبو ذكرى» من تلك الثلاث
أشخاصا حية : مصطفى محام
يعيش من استغلال التعويضات
وثغرات القانون ، يكسب الكثير من
تزييف القانون ، وتعمية العدالة ،
لينتفقه على المللذات والأهواء إننا نرى
فيه حاضرا مؤلما نعيشه كلنا ، ونرى



ما أبلغ فن السينما عندما يعبر
عن واقعنا ، إن هذا الفن ، ولید كل
الفنون الأخرى ، لا يجهر شفاهها
بجوانب المأساة . ولا يكتفى بموقف
السرد لأحداث الیمة ، بل یذهب إلى
أعماق أبعد .. یذهب إلى تجسید
المعانى فى صياغة درامية متماسكة ،
فیذا بها أشخاص حية تجرى مع

مبادئه التى ماتت داخله منذ زمن
بعید ، وإذا بها ماضى الضمير المفقود
الذى نتذكره مع زفرات الأسى .
وإذا كان مصطفى خليل يمثل
حاضرا الیما ، مات فى داخله
مبادئ ماضیه ، فسیاق الأحداث
تدفعه إلى رؤية مستقبله ، یذبح
أمامه ، بجرائم الحاضر الفاسد ،

فلقد رأى في أحد الشباب الجرحى من حادث مروع ، والذين بالنسبة له ليسوا إلا وسيلة كسب ، لتعويضات باهظة من الحكومة ، رأى ابنه الذى لم يره من خمسة عشر عاما . رآه ربيعا يفقد كل زهوه ، رآه عاجزا تتحطم كل طموحاته في الغد . وهنا يستحيل الانتهازى الأفاق ، إلى مدافع عن حق ابنه ، بل عن أبناء المجتمع كله في الحياة ، ضد تهاون المسؤولين ، فيقاضي الحكومة بأسرها ، ضاربا عرض الحائط بكل إغراءات التعويضات ، وكل تهديدات الأقوياء المتسلطين .

هنا المستقبل الجريح ، يوقظ الحاضر من غفلته ، فيطهر ، لتحيا فيه كل مبادئ وانتماآت الماضي من جديد ، عله ينقذ ما تبقى من هذا المستقبل . لقد كان هذا هو ما عبر لنا ، عنه الفيلم ، ببلاغة الحدث ، والصورة ، والحركة والأداء .

سنتكلم أولا عن السيناريو أو تسلسل المشاهد التي سردت لنا تلك القصة . لقد كان الحدث ينبض بالتغيرات التي تتدفق من مرحلة إلى أخرى ، في تصعيد يجمع بين الواقعية والتشويق . يبدأ الفيلم بحادث مروع ، سيارة رحلات تقل مجموعة كبيرة من الشباب ، يتعاطى السائق

بعض حبوب المخدرات تستعمر السيارة منطلقة في طريقها ، حتى تقطع شريط السكك الحديدية فيدهمها القطار .

وبعد تلك المقدمة المثيرة التي تلتها عناوين الفيلم ، تأخذنا المشاهد الأولى إلى سلسلة من التحقيقات في موقع الحادث ، حيث ترامت جثث أكثر من ثلاثين شابا ، بينما نقل الآخرون إلى المستشفى . وهنا نتعرف بالشخصية المحورية : **مصطفى** ،

محامي التعويضات الذى يأتى مسرعا إلى الموقع ، وهو يحاول أن يفيق من سكره . لقد كان تقديم الشخصية الأولى معبرا ، قويا ، غنيا بالتفاصيل ، فخلال مشاهد التحقيقات والانتقالات مع زميله بين مآثم ضحايا الحادث ، لإقناع الأهالي بطلب التعويضات ، وخلال لقائه بشركائه من المحامين الآخرين في تجارة الموت ، وليلاليه بين الغانيات ، حيث لم تكن زجاجة الخمر تبرج فمه .. من خلال كل هذه المشاهد ، عرفنا فيه حاضرا مألوفاً . ليس غريبا عنا ، حاضرا الغفلة والضياح ، واللا انتماء . الذى يعيشه الكثيرون ، أو ربما نعيشه كلنا بصورة أو بأخرى ، إن شخصيته لتلخص لنا مساوئ عصر حاضر ، لمجتمع بأكمله .

ينقل المحامي من سوق الأموات إلى سوق الجرحى ، فيبدأ مع مساعده في زيارة المستشفيات ، حيث جرحى الحادث ، ولا يتوقف الرجل في هذه الأثناء عن متابعة مسيرته المشرفة ، في إنقاذ مفتصى الفتيات من حبل المشنقة ، في قضية من القضايا ، وتبرئة الغانيات اللواتي يتردد عليهن ، في قضية أخرى ، مستغلا ببراعة ثغرات القانون .

وتأتى المفاجأة التي تعلن بداية التحول العجيب في حياة **مصطفى** . ففى إحدى المستشفيات التي يحاول فيها إقناع بعض أهالي الجرحى الشباب بتوكيله لطلب التعويضات ، يرى **فاطمة** حبه الأول والآخر ، عندما كان يعرف الحب . رآها بجوار ابنها ذى الخمسة عشر ربيعا ، والذى أقعده الحادث ، يعرف فيه ابنه الذى أخفت عليه وجوده منذ ولادته ، ويمنعه زوجها الطبيب اللامع من محاولة الاتصال بهما . هنا يبدأ الصراع داخله ، لقد رأى فلذة كبده ضحية من ضحايا الحادث ، الذى لم يأتى إلا لاغتراف مال التعويضات من ورائه رأى ابنه مستقبلا جميلا ، نقيًا ، يختنق بأيدي التهاون والفساد .

لقد حدث هذا التحول في مجرى الأحداث عند نهاية الربع الأول (٣٠ دقيقة) من زمن الفيلم ، بعد أن رسخت صورة تبذل الحاضر ، المتصلة في مصطفى ، في أذهاننا ، ليبدأ اليقظة والتطهر ، في الفصول التالية من الفيلم .

بالرغم من صد فاطمة وزوجها له وتهديداتهما إذا حاول الاتصال بابنه ، يستطيع كحام محنك أن يواجه زوج فاطمة بجرائمه في تجارة الأعضاء ويرتفع عن التشهير به ، بشرط أن يفسح الطريق بينه وبين الابن .

وتبدأ علاقته المفقدة مع ابنه تبدأ ، في صورة صداقة عذبة جميلة ، لا يفصح فيها عن أبوته له ، ولكنهما يقتربان الواحد من الآخر ، في كل حوار ، فيتعرف مصطفى خلالها عليه وكأنه يتعرف على مستقبله على أمه ، الذي يراه حبیب الفراش ، وضحية الأعمال .

يصر مصطفى على رفع دعواه ضد الحكومة ، ممثلة في وزراء التعليم ، والنقل ، والكهرباء . فالحادث الذي ضاع فيه ابنه ، وأبناء الكثيرين ، يشير بأصبع الاتهام ، إلى كل مسئول كبير تهاون في مسؤوليته . وهنا ، وقد وصلنا إلى منتصف الفيلم ، نقوم

العاصفة . فعصاة محامي التعويضات ، التي شاركت مصطفى دوما غنائمه تقوم ضده ، وعلى رأسهم سامية زميلة التي أحبه دائما ، وإن كان تراجعها عن النيل من هذا الصيد السمين من التعويضات جعلها تكرهه . يمضي مصطفى في التحدي وحده ، ويواجه محامي الوزراء ، الذي ينصحه أولا ، ثم يهدده بعد ذلك . يمضي قدما في طريق الاشواك رغم كل شيء ، رغم صدور فاطمة زوجته السابقة ، رغم ضجر ابنه به ، وهو يحاول اهتماماته من الرياضة إلى الشطرنج ، خوفا عليه من الإحباط ، يمضي رغم كل شيء قهقهة الأبد إدانة التسبب ، والفساد الذي يذهب شخصيته ابتائوا من مستقبلنا) يلقي القبض على مصطفى ، يضرب ضربا مبرحا ليتراجع عن موقفه ، يعرف في الضابط الذي يقع بين برائته . نفس الرجل الذي قبض عليه أيام وطنيته في الماضي ، وكان ماضيه يرجع إلى حاضره مرة أخرى ، فيرويه بعد أن جف جفاف الموت .

وفي السجن ، ينسج لنا الكاتب عدة مواجهات . فهنا الزنزانة نفسها تجتمع فيها سامية المحامية المثقفة زميلة عمره ، والتي ترفض الرجوع

عن أطماعها ، والوقوف جانبها ، بينما الراقصة التي لا تفهم ما حدث تقدم كل ما تستطيع من ولاء ، لرجل أنقذها يوما ما .

ويأتي الابن على عكازيه مع امه ليزود أباه في السجن ، ومع الشطرنج الذي يعنى ببلاغة الموقف قبولا لنصيحة الأب ، يلعب مع أبيه وينسب حوار الفهم ، والحب ، بين الأجيال .

وتأتي المواجهة الأخيرة ، في الربع الاخير من الفيلم ، فها هو مصطفى في قاعة المحكمة الكبيرة ، وآثار كدمات الضرب على وجهه ، يرتفع عن ذكر فاعلها ، يطالب بمحاكمة المسؤولين الحقيقيين عن حادثة قتل ابنائنا ، وإهدار مستقبلنا . ويقوم ضده محامي الوزراء ، الذي استطاع إقناع كل موكل مصطفى كي يتراجعوا عن الثقة به ، لما أشاع عنه من سوء السمعة . وتدور الدائرة عليه ! فكيف يستمر إن لم يوكله أحد ، هنا تصبح فاطمة من بين الحضور ، معلنة أنها كأم لأحد ضحايا الحادث ، توكل مصطفى للدفاع عن حق ابنها ، لقد عاد إيمانها به ، كعودة ماضيه الأمين إلى حاضره المخزي .

ويستمر التآمر في الخفاء ،
فمحامى الوزراء يضغط على الطبيب ،
زوج فاطمة ، لكى تتراجع عن قرارها
بمساندة مصطفى . مهددا بالطلاق ،
فتصمم على قرارها الشجاع حتى
النهاية .

ولا تبقى في يد محامى الوزراء إلا
ورقة واحدة . التشهير بسمعة
مصطفى ، عمله في قضايا
التعويضات ، واستغلاله لثغرات
القانون ، وسلوكه المخل . وهنا يقوم
مصطفى ليعترف بكل شيء . فلقد عاش
ماضى الوطنية والانتماء ولكنه انحرف
في أطماع السبعينيات ، ليستمر في
الانتهازية والفساد ، ولكنه حين يرى
ابنه وأبنائنا معه ، حين يرى المستقبل
ضحية لجرائنا كلنا معا ، يلجأ نداء
التطهر ، الذى يدوى في آذاننا ، حتى
تصحو ضمائرنا من قبورها . ويعلو
هتاف التأييد من الجميع ، من
عصابة محامى التعويضات ، على
رأسهم سامية التى كانت قد تخلت
عنه ، من ضحاياها السابقين الذين
كرهوه وشهدوا ضده . من كل حضور
القاعة الكبيرة ، فلقد تمثلوا في
اعترافه دعوة لتطهر مجتمع بأسره ،
دعوة لتطهر حاضر فاسد ، يصحو
لينفذ مستقبله .

ويأتى الحكم الشجاع : تؤجل
القضية إلى حين استدعاء وزير
التعليم ، ووزير النقل ، ووزير
الكهرباء .

وبوسط جمهرة مؤيدى البيضة يظهر
الابن تاركا عكازيه ، ليرتمى في
أحضان أبيه ، وهو ينطق بأبوته له ،
بكل ما فيه من فخر وحب .

وإذا كنت قد تكلمت في كل
ما سبق ، عن دراما الشاشة التى
بلغت نجاحا كبيرا في هذا العمل ، بما
لها من وحدة الاتجاه ، وترباط
الفصول وتسلسل الأحداث بل وأهم
من كل ذلك تناسب الأجزاء الأساسية
للعمل ،^(١) والتى تتصاعد تصاعدا
مشوقا ومقنعا ، فنحن^(٢) نتعرف
بشخصية انتهازية فاسدة في مختلف
نواحي نشاطها وحياتها في الربع
الاول من الفيلم ، ثم^(٣) نجد أن
اكتشافه لابنه ضمن ضحايا الحادث
يوقظه ، فيعيد تقييم حياته في وقفة مع
الذات ، ثم^(٤) في منتصف الفيلم ،
يتخذ موقفا شجاعا مخاطرا بكل شيء
ومتحديا كل شيء^(٥) وفي الربع الأخير
نجدنا أمام المواجهة الحاسمة في قاعة
المحكمة والتى تم في ختامها حسم
معركة الضمير والتطهر والبيضة .

إلا أن فن السينما لا يقف عند
الصياغة الدرامية المتناسكة
المتناسبة فحسب ، بل إنه يجسدها
صورة وحركة وإيقاعا ، وهنا
سنسترجع معا ما استخدمه المخرج
عاطف الطيب من أدوات الإخراج ،
فنبدأ بقيادة الممثلين . لقد كان أداء
كل من أحمد زكي والممثل الشاب ،
غاية في الروعة والحساسية لقد تمكن
الممثل من تقمص مرحلة التردى في
الفساد ، ومرحلة البيضة والتطهر ،
بكل أبعادهما ، ولقد كان اختيار
الممثل الشاب بما له من بعض الشبه
بالأب موقفا لقد كان وجهه بصفائه ،
وحسوية تعبيراته ، وانفعالاته
المتحمسة والتى اكدتها قيادة المخرج
له ، واكدتها اللقطات القريبة ، التى
شفقت نحن الأمل الذى يتراقص على
وجهه من عوامل النجاح والتأثير . ثم
نتكلم عن تحريك الأشخاص لقد كان
المخرج بارعا في تحريك المجموعات
وتوجيهها بالنسبة لزوايا الكاميرا .
عندما نتذكر تحرك مجموعة محامى
التعويضات في مقابلة لحركة مجموعة
أهالى الضحايا ، وأيضا تصدر حركة
مصطفى متمركزا وسط أتباعه من
المؤيدين في جلسات القضية
الأخيرة . حركة فاطمة من مقاعد
الحضور إلى منصة القاضي في خطوات

التصميم والقوة ، وإن احتاجت لتأكيد بصرى أقوى بأزياء داكنة اللون . ثم نأتى إلى حركة الكاميرا ولقد كانت شعرا مرثيا عندما كانت عدسة الكاميرا تهبط رأسيا على المحامى مصطفى ، المتمركز فى وسط قاعة المحكمة ، وكأنها وحى يلهم الإنسان الجديد فيه ، لقد كانت الكاميرا تجرى بأعيننا وراء الأشخاص ، فى حركتهم السريعة ، بحساسية تخلق نوعا من المعاشاة

للحدث ، والإيقاع الكلى للسباق . ولقد كان المونتاج ، أو تركيب لقطات الفيلم على اختلافها ، غنيا بالتنوع ، بين لقطات عريضة تحوى مجاميع الناس ، أو أبعاد الحادثة ، واتساع قاعات المحكمة ، وبين اللقطات المتوسطة ، التى تؤكد مقاطع الحوار ، واللقطات القريبة التى تكشف عن أحاسيس ومشاعر الأشخاص . أما الموسيقى التى وضعها مودى

الإمام فكانت قوية التعبير ، فى نذيرها بالخطر المقبل ، فقد كان يوظف الآلات الوترية العميقة فى نغمات بسيطة ممتدة ، وكأنها تعلن عن ما سيأتى ، إلا أن وجودها العام فى الفيلم ، ككل ، لم يكن محسوسا ، وربما كان ذلك لطبيعته الواقعية ، ذات الطابع التسجيلى للأحداث . كان هذا العمل عملا صادقا مرهفا ، عملا واعدا ، بنجاح أعرض ، لفيلمنا المصرى .



جولة الابداع

(م.أ)

أعلى كاتبة في العالم

● وقعت «باربارا تايلور براد فورد» ، وهي واحدة من كتاب الروايات التجارية واسعة الانتشار في الولايات المتحدة ، عقدا مع دار النشر (هاربر كولينز) ، لتكتب ثلاث روايات لقاء مبلغ يزيد عن عشرين مليون دولار ، وهو أعلى سعر يحصل عليه أى كاتب في العالم . إن هذه الصفقة التى وصفها المشتغلون بالنشر بأنها أعلى صفقة من نوعها في تاريخ صناعة النشر ، تعطى (هاربر كولينز) حقوق النشر باللغة الإنجليزية على نطاق العالم

١٣٦

لطبعات غير شعبية ، وشعبية . وتسجيلات صوتية لكتب «باربارا برادفورد» الثلاثة : وتحفظ الكاتبة بحقوق جميع الطباعات باللغات الأجنبية وحقوق تحويلها إلى أفلام ، وقد حُولت خمس روايات سابقة إلى مسلسلات تليفزيونية صغيرة . وقد ذكرت «باربارا برادفورد» أنها قررت أن تدرج جميع حقوقها في النشر باللغة الإنجليزية في اتفاق مع ناشر واحد ، لتسهيل ودعم عملية التسويق الجماعى وجهود التوزيع ، وأنها اختارت (هاربر كولينز) بدافع من الولاء ، لأن هذه الدار جعلت منها في إنجلترا ، وبقيّة دول الكومنولث ،

واحدة من أكبر كتاب العالم على حد تعبيرها .

وقد أعلن (راندوم هاوس) مدير دار النشر الأمريكية المعروفة ، أنه شعر بالدهشة والحزن ، عندما علم بقرار باربارا «برادفورد» وقال إن (راندوم هاوس) كانت قد بدأت التفاوض معها بشأن كتبها ، قبل أن تعرف أنها وقعت عقدا مع (هاربر كولينز) واستكمالا للخبر يضيف أن «باربارا برادفورد» ، صاحبة أعلى سعر في سوق الكتابة العالمية ، التى يتهاافت عليها الناشرون : اشتغلت بالصحافة في إنجلترا ، وانتقلت إلى الولايات المتحدة عام ١٩٦٤ .

إعلان حقوق العمل الفني !

وأكاديميين وفلاسفة ومُرمِّمين ،
وخبراء صيانة للأعمال الفنية إلى
جانب شعراء وكتاب موسيقيين .

وفي معرض الدفاع عن معتقده ،
بأن الترميم ينال من العمل الأصلي
ولا يضيف إليه ، يشير «بيك» إلى
عملية التنظيف الحديثة التي
أجريت على عمل «بيليني» Bellini
(وليمة الآلهة) ، فيقول : إن الفن
الكلّي قدّ لصالح الأجزاء التي
ازدادت الآن بروزاً . ويقول : إن
أى تدخل له جوانب سلبية ، إذ
يُضْحِي في الغالب ، على سبيل
المثال ، بأجزاء متراكمة من اللون
أو الورنيش ، فضلاً عن أن طبقات
الورسج المتجمعة ، تحمي في بعض
الاحيان القطع الفنية من الملوثات
الحديثة .

حقه أن ينتقد ، يعتقد المؤلف أن
المخاطرة بالتعرض للمحاكمة تثبط
النقاد .

ومع ذلك ، قرر أستاذ تاريخ
الفن أن ينقل حملته ضد ما يرى أنه
تشويه لأصالة وعراقة الآثار
والأعمال الفنية القديمة ، من مجال
الدعوة والانتقاد ، إلى العمل
الإيجابي من أجل التحريم . ومن
ثم عمل على وضع (إعلان حقوق
العمل الفني) وإنشأ المنظمة
الدولية لمراقبة الفن ، على غرار
منظمات حقوق الإنسان ، وهي

منظمة دولية تتخذ مقرها الرئيسي في
نيويورك ، من أجل الحد من (جنون
عمليات الترميم غير المناسبة)
المنشرة على نطاق العالم . وتتألف
المنظمة من لجنة تنفيذية صغيرة ،
ومجلس استشاري يضم فنانين

● انتقد «جيمس بيك» ، أستاذ
تاريخ الفن بجامعة كولومبيا ، في
كتاب أصدره حديثاً عن النحات
الإيطالي «جاكوبو ديلا كيرشياء»
من القرن الرابع عشر : ما اعتبره
عملية تنظيف غير ضرورية لتمثال
مقبرة من أعمال «كيرشياء» ، مُهدى
إلى «كلّيو» ويوجد في كاتدرائية
(لوكا) . وقد انصب انتقاد «بيك»
على لون الرخام الذي تحوّل من
العاجي إلى الأبيض الثلجي غير
الأصيل .

وقد واجه المؤلف أربع دعاوى
قضائية رُفعت ضده في إيطاليا ،
لاتهامه بالتعريض (بخبراء الترميم
الإيطاليين) . وبالرغم من حكم
القضاء الإيطالي في صالحه في
القضايا الأربع ، على أساس أن من



تأليف : عبدالمقصود عبدالكريم
تقديم : وليد منير

أزدهم بالمالك ٨٨ محنة الذات .. لغة المحنة

ومستويات الحركة في الوجود .
لعل قصائد (أزدهم بالمالك)
تسعى إلى التعبير الحميم عن صورة
الذات المكسورة في مرآة العالم . وهي
تمتلك ، في بعض الأحيان ، قدرة
تخييلية أصيلة تستطيع من خلالها
أن تنتقل حالة كاملة ، وتثبت أثراً
فعلاً .
لنقرأ :

كان يحبو بدرها العاشر
يحتال على القلب
يعادى كائناتي ويعرى كبدي
أو :

في دمي صرة تندل
أخزن فيها بقايا بلاذ
وبقاي بشر

لا تستشرف أبعد من ذلك كثيراً ،
ولا تنفذ إلى ما وراءه من أفق أو مدى
عريض إلا بقدر . لماذا ؟ لأن التوقُّد
الشديد بين اللغة وعالم الذات
لا يدفع باللغة إلى حيث تجاوز علاقة
الذات بموضوعها . ولأن الإحياءات
والتنوعات وإثارة الارتباطات المختلفة
مرهونة بقدر من المسافة التي تفصل
الذات عن اللغة فيما تصلها بها في
آن .

نعم . إن مجاوزة (الواقعة
الذاتية) في ظاهرها السنتمنتالي إلى
أشكال مختلفة من الجدل بين الأنا
والعالم ، وبين الأنا والآخرين ، وبين
الأنا ونفسها ، ضرورة «همة»
لاكتشاف تدرجات السطوح ،

عن لغة بحجم هزائمه يبحث
الشاعر في هذا الديوان . الكآبة ،
والحزن ، والخوف ، والغضب ، والعبث
المُضني ، عناصر أساسية تُشكِّل عالمه
وتُسمِّيه بنكهة خاصة . ولكنني
أتساءل ، بعد القراءة الثانية لقصائد
الأسى والانكسار التي كتبها عبد
المقصود عبد الكريم ، هذا التساؤل
الملح : ألم يكن هذا العالم المعتم الذي
حاول ، في تحدٍّ ، تصويره والتعبير
عنه أشد جوراً على لغته مما كان
يظن ؟

إننا أمام شاعر يرفع خراشب
الذات لننظر إليها مباشرة ودون
مواربة . ونحن إذ ننظر إليها فإنما
ننظر إليه . بيد أن عيوننا

تقليم النواقيس في جنتي ماتماً للذى
مات

عرساً لأرملته

أو :

هز ائمني اتوكاً عليها

واهش بها على هز ائمني

بيد أن الصورة الشعرية تنزلق ،

أحياناً أخرى ، إلى ما كان يسميه

نقادنا القدامى «محال الذوق» كما

تقع فيما كان يسميه بعضهم

«الإمتناع» .

لنقرأ مثلاً :

نامت على شعر عائته

أو :

ينوح كبحر ويضربها باللسان على

الفخذ

أو :

انصب مَحْي خياماً تقيهم شر الفناء

وشر الخفاشة

ونلاحظ هنا ميكانيزمات التصور

الذهنى المقتعل . ولا يفيدنا شيئاً أن

نقول : إن الشاعر يعبر عن المبتذل

بالمبتذل ، وعن الرث بالرث ، وعن

الغريب بالغريب .

ولا يفوتنا أن عبد المقصود عبد

الكريم فنان في صنع الكواييش على

الطريقة السيريلية . وهو يُذكرنا بما

يثار حول (الذهان الهذيانى) بوصفه

هدفاً للسرياليين بالرغم من عدم

انتمائه الفن إلىهم . يقول إيقون

دوبليسيس : إن صاحب الذهان

الهذيانى يستقطب كل ظواهر العالم

الخارجى حول فكرته الهاذية .

ولا تجدى انطباعاته الخارجية إلا

لتثبيت تخيلاته ، فهو يفعل بطريقة

مختلفة . وكل حدث لديه يقوى من

متطلبات شخصانيته .

ومن السهل أن نكتشف بالطبع

مكابدات الشاعر العميقة في البحث

عن حرية منشودة ظلت تخيله خارج

«فطر البلاغة» ومحاولته الخروج من

الممالك التي تضطرب داخله لكى يعثر

على مملكته الحقيقية بعيداً عن

«عواصم تفكر إبداءها» ولكنه فيما

يبدو - يصبح أسير مغامراته

اليائسة . ويجهد توتر الخيط بين

طرق المعادلة المتعاكسين : الواقع -

الرغبة . وهكذا يظل سجين ذاته ،

مشدوداً بأغلال العجز إلى «القبو

والعمقة» حيث يعلن :

ناتى خطأ

نمضى خطأ

نحنُ للرعب المجازى لأنه نحنُ

امهاتنا

ناوى إلى اشعارنا لأنها ادفا من

جبانة

وقد تلمس في عدد من المواضيع

هذه النبرة المميزة لأسلوب العهد

القديم (خاصة سفر الجامعة حيث :

الكل باطل وقبض ربح) . ومما لا شك

فيه أن الفاعلية التناصية تلعب في هذا

السياق دوراً بارزاً . والشاعر

لا يقتبس ولا يضمن بقدر ما يتمثل

مضمونية الروح ويعكسها بشكل

مختلف .

يقول : العيش ينصرف والموت

ينصرف

والعذاب ليس ينصرف

ويقول :

كان الحزن حجاباً بيننا وميته

الجوع

كان الضحك حجاباً بيننا وميته

البرودة

تعودنا الحزن فما عاد حزن

تعاوى الضحك في الغيبة فما عاد

ضحك

توحدنا والموت

ومن «تشديد الإنشاد» يستلهم

الشاعر : «أسطورة حبه» المفقودة

على هذا النحو :

عاريان كماء البحار أنا وحبيبي

أقبل عين حبيبي

يقبل عيني

يغنى ويشرب نهدي

أشرب

ينعس بين دمي

بيد أن شاعرنا - برغم قدرته على هذا التوظيف والتحويل - يظل في لغته وتجربته معاً ، مفتقراً إلى إيقاع عام يدفع برؤيته إلى مجاوزة تفصيلات الواقع الذاتى المحدود بما تتطوى عليه من أنيئة طاغية . وقد يشى ذلك - على أحد المستويات - بحس رومانس وجودي يقف على حافة الجنون في ذبذباته المتراوحة ، إذ يعوِّض الشاعر الاغتراب الدائب والحرمان المض بضرٍ من الشيق السادئ الذى يغلق كل أفق للتواصل الإنسانى الحميم مع العالم والناس والأشياء

على نحو آخر .

إن الكلمات التيمات (جثة - هزيمة - سرطان - أرملة - جبانة) بحقولها الدلالية المتولدة تدلنا ، في سياقات توظيفها المختلفة ، على طبيعة الدائرة محدودة القطر التى يتحرك الشاعر داخلها . وهو - برغم توقه الشديد إلى مجاوزتها - خاضع لجاذبيتها تمام الخضوع . ولنا أن نكتشف الوجه الآخر من الساذنية الجنسية في النص بالتماس هذا النزوع الدائب إلى «جلد الذات» وربما تجد الذات قدراً من اللذة المازوكية في

هذا السبيل ، مما يفضح صورة الحلقة المفرغة التى تنتظم الفعل ورد الفعل معاً .

إن «اللغة» التى يجسدها الشاعر بوصفها «قدر الذات» هى - بتعبير ريقاثير - الكلمة الحرفية المولدة للخطاب الشعري عند عبد المقصود عبد الكريم . ولو شاء الشاعر أن يقدم لديوانه بعبارة مأثورة قلن يجد إلا هذين البيتين لـ «كافافيس» :

وما دمت قد خربت حياتك في هذا
الركن من العالم
فهى خراب أينما حللت .

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

تحية لجابر عصفور

سألت نفسي : أحتم على أن أقدم تحيتي — كتابة — إلى الكاتب والناقد الكبير « جابر عصفور » ؟ ألا أتستر على إعجابي بأسلوبه إعداداً وفكرة ؟

واندفع القلم المتعجل في يدي قبل أن اتلقى الإجابة . فلم استطع أن اكبح جماحه ، وما أردت ، ولم أجد بوسعى إلا أن أخلى بينه وبين ما يريد .

إن جابر عصفور — ككاتب في تقديرى — يتمتع بميزتين أساسيتين ، تجعلانه يعيش داخل قرائه ، وليس في صحبتهم .

وأولى الميزتين : أنه يتفعل بما يكتب ، ويضعه شيئاً من نفسه ، وبعضاً من ملامح شخصيته ، وهذا صدق في التعبير ، ينذرُ الآن لدى كثير من كتابنا ، وإن شاركه فيه نخبة من كتاب إبداع ، الغراء ، أمثال : فؤاد

زكريا ، ومصطفى صفوان ، وفاروق عبد القادر ، وغيرهم ممن استطاع رئيس تحرير المجلة — بثاقب فكره وواسع أفقه — أن يُحسن استقبالهم على صفحاتها والميزة الثانية : أنه

لا يستهين — مطلقاً — بمقل قارئه ، فهو في كل ما يكتب محثوياً يضئ المصباح والخطأ « ويتحرى الصواب دائماً ، ويستطيع إن سئل أن يُجيب ويُفتح .

وتكشف هاتان الميزتان عن نفسيهما بشكل بارز وملفت في مقاله « من التنوير إلى الإزلام » إبداع — إبريل ١٩٩٢ . لقد استطاع هذا الموهوب في هذا المقال أن يفتح لنا أبواب محكمة التاريخ على مصاريعها ، وأن يُنزلنا من ساحتها منازل المشاركين لا المشاهدين ، لننفلع بما يجرى في جلساتها العارمة من وقائع ، برز

فيها ممثل الدفاع مهيمنا على مكتة وسعة ، يعطى الفرصة — كاملة — لممثل الاتهام كي يقول ويثبت ما يشاء ، وهو يعلم سلفاً أنه داخل إحاطته . وفي قبضة حجتة وبرهانه . وظنى أن جابر عصفور ، وهو يغد ملغ قضيتة ، قد أجرى تحقيقه التمهيدي ، وكتب تقريره المبدئي في مقالته . بمجلة إبداع « دعوة إلى الحوار » أغسطس ١٩٩١ ، وهما يكشفان عن شدة غيرة الوطنية والقومية ، ويبرزان عمق أصالة مصريته وعروبيته ، وينبضان بحرارة صدقه في تناول موضوعه ، مما يدفعني دفعا إلى أن أشد على يده مصافحا ، راجيا أن يقبل منى تحيتي المتواضعة ، التي أعتقد أن كثيراً من قرائه يشاركونني في تقديمها إليه .

ببليوجرافيا المازنى لم تكتمل بعد

الحسم أيضاً .

لذا نيهت في موضع داخلك المقدمة ، ومن هنا ، لو كانت هناك تخطيطاً لأحد الطرفين ، فالسياق يشير إلى المازنى والإشارة إليه كانت تعنى في سياقها — أيضاً — التنبيه ، لأننى لو تركت هذا الموضوع دون إشارة إليه ، ما كانت هناك مراجعة ، في العدد التالى من مجلة إبداع (خاصة) .

واهتمامى بالمازنى منذ فترة طويلة يفرينى الآن أن الفت نظر الببليوجرافيا إلى أن هناك ما يمكن أن يضاف إليها في الطبقات التالية . وانتبه هذه .

الموضوع — من قبل — في مجلة أخرى غير « المجلة الجديدة » ، لأنه لم يشير إلى مكان وتاريخ النشر في هذا المقال أو إلى هذه المحاضرة التى ألقاها في فترة متأخرة من حياته .

ولكننى قررت لحظة الكتابة أن أثير الموضوع للمختصين بوضع الببليوجرافيات عن أعلام الفكر والأدب الحديث في مصر . ولم يكن في اعتقادى أنى أخطئ أحد الطرفين (الببليوجرافيا) أو (المازنى) لعلمى أن الاعتماد على ذاكرة المفكرين والأدباء في حسم تاريخ مقال من ربع قرن ، سيقلى فشلاً وسيصيب صاحبه بعدم

اشكر للأستاذ الدكتور حمدي السكوت اهتمامه بما يكتب عن الببليوجرافيات المهمة التى يقوم بها مع معاونيه ، وأشكر له أسلوبه الرقيق في المراجعة ، وهو أسلوب نتمنى أن يسود بين المتحاورين .

وما أحب أن أوضحه — هنا — أن ما قلته في هذا السياق لم يكن حكماً جازماً على الببليوجرافيا أو على المازنى ، ولكننى وضعت ما قاله المازنى أمام ما قالته الببليوجرافيا ، وتركت الحكم مطلقاً ، لأننى حتى لحظة كتابة المقدمة المذكورة ، لم أكن أنوى وضع هذه الملاحظة حتى اتأكد من أن المازنى لم ينشر هذا

الفرصة لفتح باب الحوار حول
الملزنى فقد نشرت له وعنه في الفترة
الآخرة الآتى :

— الشعر غليظه ووسائطه ،
تقديم وتحليل ، وإعادة طبع للنشرة
الأولى (١٩١٥) ، بدار الصحوة ،
القاهرة ١٩٨٦ .

— معركة المازن وحافظ ، وهو
إعادة نشر لكل ما كتبه المازن عن
حافظ إبراهيم فيما بين (١٩١٥)
و(١٩٤٨) مع تحقيق وتحليل ،

صدر عن دار سينا للنشر القاهرة ،
١٩٩١ .

— نقد الشعر عند إبراهيم عبد
القادر المازن ، دار الغد ، ١٩٨٩ .

— سبعة احاديث للمازن لم
تنشر من قبل في المقلارئة بين
الادبيين العربى والإنجليزى ، وقد
تفضلت مجلة فصول بنشرها ، في
١٩٩٠ . كما تفضلت من قبل بنشر
كتاب شعر حافظ بتقدمى في عدد
فبراير ١٩٩١ . وتحت الطبع الآن

بدار سينا :

— ادب الرحلة مع طبعة ثانية
محقة لرحلة الشام للمازن .
— المازن وقضية فلسطين .

ولهذا أرجو ان يطول الحوار
حول المازن وحول الجديد عن
المازنى .

ولا يسعنى في نهاية هذا
التعليق إلا ان اقدم والفر شكرى
واحترامى للدكتور السكوت وأمل
ان يعقد الحوار .



« موزونة والله العظيم »

تذكرتُ — فوراً — القول
الشهير : (موزون والله العظيم) ،
في الردِّ على العقاد حينما أحال شعر
صلاح عبد الصبور للجنة النثر ،
وما صاحب ذلك من أقوال
تذكرتُ هذا القول وأنا أطالعُ
نماذجاً عالية الإيقاع للشاعر
الراحل محمود حسن إسماعيل في
ص ١١٥ من المجلد — دراسة :
(تجربة الانتماء الوطني في شعر
محمود حسن إسماعيل — د.
شفيع السيد) ، فبعد أن قرأتُ
نموذجين منشورين من قصيدة
(رفض الهزيمة) منها :
● ترفض روحى كُلِّ رؤاها
يرفضُ زمنى أن يحياها

يرفضُ صمعى فمى هذاها
● ترفضُ أَرْضى
يرفضُ عَرْضى
يرفضُ كِبَرُ فى طمعى
يرفضُ وجهى
يرفضُ لهبُ تحت جراح القلبِ
دفينُ

قرأتُ — أسفل النموذجين —
قول الكاتب : « ومع أنَّ القصيدة
مغامرةٌ تجريبيَّةٌ من قِبل الشاعرِ
فيما يُسمَّى (قصيدة النثر) —
ولعلها المحاولة الأولى والأخيرة
عنده — فإنه استطاع أن يوفر لها
من عناصر الانسجام والتناسق

الموسيقى ما يُعوِّضُ
فقدانها » ، وعدتُ بسرعة
لقراءة الأبيات من جديد ، وذهبتُ
لأنَّ الموسيقى في هذه الأبيات أعلى
من عناصر كثيرة من مكونات النصِّ
الشعري ، وهى من الوضوح بحيث
لا تحتاجُ عناية ، أو اختلافاً حول
وزنها فهى على تقيلة (فَعْلُنْ —
فَعْلُنْ) والتي يُكتب بها معظم
الشعر في هذا الزمان ، لسهولتها
على الناشئة من الشعراء ! ..
والخطير في المسألة أن ينجرَف د.
شفيع السيد في الحديث عن قصيدة
النثر في الصفحة التالية ، ومجلة
(شعر) اللبنانية ... ثم يتحدث
الكاتب عن قصائد ديوان (صلاة

ورفض : [والذي تجدر ملاحظته
أولاً أن أغلب قصائد هذا الديوان
من الشكل الجديد الذي يقوم على
وحدة التفعيلة ، أو ما يُعرف باسم
(الشعر الحر)] هكذا يتحدث
الكاتب عن إبداع محمود حسن
إسماعيل في شكل : (الشعر
الحر) ويشير إلى ريادته بقصيدة
(ماتم الطبيعة) التي كتبها سنة
١٩٢٢ في رثاء شوقي ... وهكذا
فالكاتب يُخرج قصيدة (رفض
الهزيمة) هذه من هذا (الشعر
الحر) الذي تحدث عنه ، وهذا في
رأى خطأ يحتاج لإيضاح ما يلي :

١ — بالرغم من أنه لم يُقدّم
نظام موسيقي مُقنّن لقصيدة النثر ،
فإنها تتميز عن النثر الرفيع في
تراثنا بدايةً من حُطَب الحكماء
وكتابات المتصوفة النثرية
والتعبيرية الموجودة في الكتب
الدينية القديمة وألف ليلة وليلة
والمقامات ، وحتى كتابات الرُافعي
والمفلوحي ... ففي قصيدة النثر
إيقاعٌ ، ليس هو : (الانسجام) و
(التانسق الموسيقي) و (الشكل

المقطعي) كما يرى الكاتب ، فهذه
الكلمات المخالطة الحُملَة ، تنطبق
على المقامات وسجع الكهان
والحُطَب و ... و ... أيضاً ، وليست
بالضرورة موجودة في قصيدة
النثر ... والإيقاع في قصيدة النثر
هو إيقاع التجربة الداخلية
الخاصة ، وهو الفضاء الرحيب
للتجربة ، والذي يتناغم مع داخلية
التجربة وتعوجاتها ...

٢ — لا أعني بنشر هذه
الملاحظة إخراج د. شفيق ، أو
الفض من شأنه ، وإنما إصابة
الحقيقة ، وتغيير بعض المفاهيم
المتعلقة بقصيدة النثر ، والتي

دفعَت غُلاة شعرائها إلى مواجهة
هذا الموقف بإزاحة كل الشعر
السابق على قصيدة النثر إلى
(مزبلة التاريخ) وربما كان لي أن
أذكر هنا استغراب أدونيس من
نقاد قصيدته (هذا هو اسمي)
واعتبارهم إياها نثراً ، بينما هي
موزونة على بحر : الخفيف ، كما
قال ، ولكن قصيدة محمود حسن
إسماعيل مكتوبة على بحر شائع
وسهل ، فلا يدعو للالتباس ،

وإيقاعها الخاص راقص صاحب
لكونها إنشادية في المقام الأول ...
٣ — ربما كان في نية د. شفيق
السيد ، العثور لمحمود حسن
إسماعيل على ريادة في (قصيدة
النثر) أيضاً ، في هذه المناسبة ،
وخاتمة المناسبة ! بالوقوع على نص
حافل بالموسيقى (العالية)
الخليقة ، ولا أغلو هنا إن قلت إن
البلاغة في هذا النص بلاغة إيقاعية
في المحل الأول ، لكون النص — كما
قلت : إنشادياً ، ولهذا أجد من
الغريب والطريف معاً أن اختتم
هذا الحديث بما يُلح عليه الكاتب :
ص ١١٦ :

« لرفض أن أتوهم نعث خيالٍ
عبرت فيه ! »
وأكد أقول — هكذا يتحدث د.
شفيق — إن القارئ أمام توافر كل
هذه العناصر في القصيدة يجد
نفسه مدفوعاً إلى ترديد كلماتها
بنغم مُتسق موحّد ، يصعبُ
مخالفته والخروج عليه . والسؤال
الذي يطرح نفسه الآن .. لماذا أقدم
الشاعر على هذه المحاولة التي تعد
الأولى من نوعها بالنسبة له ؟ ..

اكتمال « الأيام »

وهيرودوت ، وكان تلميذا لابن خلدون ، الذي استطاع أن يرسخ في أذهان عدد من المثقفين الفرنسيين ، من أمثال إيتيامبل أهميته كمؤسس لعلم الاجتماع .

وبفضل قدرته على مزج الثقافة العربية الإسلامية ، والثقافة اليونانية الغربية ، فقد كان أول من مكن الفرنسيين من تفهم أسرار المخيلة العربية حيث قام ، بالنسبة للآداب العربية ، بدور مواز للدور الذي قام به ليويولد سيدار سنجور ، مع الثقافة الأفريقية .

وإذا كانت ثمة فائدة من رؤية النفس في عيون الآخرين ، كمرآة

الأول الذي ترجمه جان لوسيرف ، بينما قدم وترجم الجزء الثاني المستشرق المعروف جاستون قبيت . وظله حسين بنالنسبة لهؤلاء

وبالنسبة للمثقف الأوروبي ، وللمهتمين بالآداب العربية ، بصورة عامة ، هو بمثابة فولتير مسلم ، فهذا الأديب الكفيف ، مثل هوميروس وبورجيس جمع أفضل ما أعطته شواطئ المتوسط من نتاج ثقافي ، فهو مثال للمثقف النادر الذي مزج الثقافة الفرنسية التي اطلع عليها بتعمق ، بما تشبع به من تقاليد شرقية . تمتد من بيزنطة إلى اشبيلية ومن أثينا إلى البصرة ، فهو مفكر ابنع في ظلال هيريكليت

بعد مضي ٤٢ عاما على صدور الترجمة الفرنسية الأولى للجزئين الأول والثاني من « الأيام » ، السيرة الذاتية لعميد الأدب العربي طه حسين ، خرجت من المطابع مؤخرا ، عن دار « جاليمار » ، الترجمة الفرنسية للكتاب الثالث والأخير من الأيام ، وهي الترجمة التي قام بها جى روشبلاف ، تحت عنوان « رحلة العبور الداخلية » Le thaversee interieure مع مقدمة بقلم الكاتب الفرنسى الشهير رينيه إيتامبل .

وكانت ترجمة الكتابين الأول والثاني التي صدرت في عام ١٩٤٧ قد تصدرتها مقدمة للكاتب الفرنسى الكبير أندريه جيد ، بالنسبة للجزء

عاكسة لحقيقة غير مدرجة ، فإن ما يقوله أندريه جيد وإيتياميل وجاستون فليت ، وثلاثتهم عرفوا طه حسين معرفة شخصية حميمة تركت آثارها الثقافية والشخصية عليهم ، جدير بالتوقف عنده .

واندريه جيد (١٨٦٩ - ١٩٥١) في المقدمة التي كتبها في فبراير ١٩٤٧ أعرب عن اعتقاده بأن طه حسين هو اكبر ممثلي الأدب الإسلامي اليوم ، ويرى أنه نجح في « الأيام » (سيرة الطفولة والرافقة) أن يرسم صورة « هذا العالم ، الذي لا يراه والذي بدأت معرفته به عبر الضربات العديدة الصغيرة التي سيكيلها له ، غير أن جيد يرى خلف الهيئة الوجلة لطه حسين روحاً متقدة وخلف مظهره المتواضع مجرد حُلة لكبرياء مشروع بلا حدود ، فهو ، أي طه حسين يدرك قيمته الحقبة .

وإذا أضفنا إلى ذلك « روح النقد ، الشديدة السخرية فإن مؤلف طه حسين من التعليم والمؤسسات التعليمية ، وعلى رأسها الأزهر يصبح أمراً حتمياً ويضغ « أندريه جيد » طه حسين على قدم المساواة في مضمار الهجوم على

القائمين على التعليم مع جوزيف رينان (١٨٢٢ ، ١٨٩٢) الذي كتب سيرة ذاتية مماثلة « لالام » تحت عنوان « ذكريات الطفولة والشباب » ، فقد شن رينان في كتابه هذا حملة ضارية على معلميه ، لحذلقتهم ، وجمودهم .

طه حسين يذكّر أندريه جيد برينان ومعاركه ، فهو مثله كان « يخشع في الأزهر بسبب الجمود والحذلة ويتسامل جيد : ما هو أشد قسوة من ظلام العمى سوى ظلام الجهل والحماقة الذي قد يبلغ أقصى درجات السواد وواد الحياة ، ويقول : « إن ظلام الجهل والحماقة يحيط بمصر بأسرها » مصر الغافية كالمومياء التي تلتفها ضمادات العلوم الجوفاء الخاوية والنصوص التي تُردد بلا فهم والتمكك المقيت والماضي وتجبرعه ، ويخلص إلى أنه في هذا المناخ ، الذي لا تلوح فيه أية وثبة من الروح ، لتَهز البلاد ، وتوقظها من بين الأموات ، إذ إنها لا تبحث في الإسلام سوى عن تأكيد غفوتها الفكرية » ، (والإسلام من هذه الغفوية براء : المجلة) وليس هناك سوى طه حسين الذي سيكون « الطفل الكفيف الذي

اعطاه الله لمصر ليكون مرشدنا البصير ،

ويصف جيد طه حسين الذي كان يعرفه معرفة شخصية قائلا : « إن هؤلاء الذين يعرفون طه حسين ، بيده ، والذين حذبوا التأثير الذي يمارسه والهيبة التي تخلعها عليه صفاته التي يقر بها الجميع ومكانته العالية إذ أن مجرد تواجده بمكان ، هو مصدر إشعاع ، هؤلاء يعرفون المسافة الهائلة التي كان يبدو أنه من المستحيل عبورها ، بين وضعه الحالي ، وعزلة الحرمان التي عانى منها في البداية .. إن عبور هذه الهوة السحيقة هو ما يهمنا أن نعرف كيفية تحقيقه منه .. » .

ويضيف جيد متذكراً لقاءهما في مصر : « أي هدوء وصفاء ذهني في ابتسامته أكاد أقول في نظريته .. وإي دماثة في نبرة صوته ، وإية جلالية وحكمة في حديثه ، .

ويكثر جيد الحديث عن تجديد طه حسين للغة العربية ، رغم عدم معرفته بالعربية ، ولكن عبر قراءاته وأحاديثه مع المتحدثين بالعربية .

أما المستشرق جاستون فليت الذي ترجم الكتاب الثاني ، وقدم له

« المقدمة » يمكن أن تؤخذ في الاعتبار عند الحصول على شهادة علم الاجتماع »

ويتذكر إيتيميل فترة إقامته في مصر : « خلال سنواتي المصرية ، عايشت يوماً بيوم أوقات العسر وأوقات اليسر التي عرفها هذا الرجل الحر ، إذ أنه منذ عودته للبلاد ، وكنتيجة منطقية لحريته الفكرية ، كان يواجه عدوين فكما يقول في الأيام » ونظر صاحبنا فإذا هو بين عدوين ، لا يرى أيهما اتكأ له من صاحبه يراه السعديون مارقاً مالا المارقين ، ويراه القصر كافراً بالنعمة جاحداً للجميل ، ويرى هو أنه أرضى ضميره ، وادى واجبه وليكن بعد ذلك ما يكون »

وإيتيميل يحيى هذه الشجاعة رغم أن طه حسين وإيا كانت درجة شجاعته ، كان يشعر في بعض الأوقات بأن الأرض ستلتأش من تحت قدميه .. ولكنه كان ينظم حياته التي أحاطت بها المخاطر ويؤسس مواقفه على قول اتخذه نبزاً في حياته .. « الشاعر الذي كان يبادى به من يخاصمه ، كما كان يبادى به من يغيره » وهو قول أبو نواس

الحقيقي لعلم الاجتماع ، وهو بالطبع ليس دور كهليم ، ولكن ابن خلدون ، ويقول إيتيميل : « إنني مهما طال الزمن فلن أوفى طه حسين حقه من العرفان ، لأنه أتاح لي الفرصة لكي اصدم آذان المترددين على جامعة السوربون ، وخاصة عالم الاجتماع ريمون آرون يوم كان يشرح برنامج الدراسة ، ويحدد أسماء المؤلفين الذين سيشملهم محاضرات علم الاجتماع وذلك عندما تساءلت عن ابن خلدون الذي لم ترد أدنى إشارة إلى مقدمته »

ويعلق إيتيميل على هذا الإغفال بقوله « وإذا كان ذلك فيصلاً أخشياً نابعاً عن موقف عنصري ، فإنني افتراضاً لحسن النية ، قد أرجعه إلى نظرة أوروبية غير معنية إلا بذاتها »

ويمضي إيتيميل قائلاً وفي مؤلف لاحق سخر مني ريمون آرون حين كتب يقول : ماذا ؟ علم الاجتماع يجب أن يأخذ في اعتباره ابن خلدون ! « ويرد إيتيميل على استنكار الأستاذ الكبير بقوله : « لقد وقع بالفعل على عاتقي وعلى عاتق تلاميذي .. إدخال دراسة جادة عن

فيكتب قائلاً : « إن قراءة هذا النص بالعربية يولد لدى الانطباع بأن البحر تحت سماء لم تعرف قط سواد الغيوم ، لقد أدركت المغزى العميق لقول الشاعر بودليير : « العبير والألوان والأصوات تجيب بعضها على بعض » ويعرب فيت عن اعتقاده بأن طه حسين ليس فقط مجدداً في الشكل اللغوي ، ولكنه أيضاً أول من استخدم رواية السيرة الذاتية لفترة المرافقة كنوع أدبي في العربية ويشبهه بريتان وجول رونار (١٨٦٤ - ١٩١٠) الذي عاش هو الآخر طفولة تعيسة . كانت الكتابة الطريفة الوحيدة للخروج منها - ويؤكد أن الأيام لا تقل في أي من جوانبها عن الروائع الأدبية لروايات المرافقة مثل : « ذكريات الطفولة والشباب » و « ديفيد كوبرفيلد »

أما إيتيميل ففي مقدمته للكتاب الثالث والآخر من الأيام يشدد على دور طه حسين في التعريف بابن خلدون ، وإذا كان مؤلف « الأيام » من المؤلفين بفصول البرفسور دوركهليم ، والعلم الجديد الذي كان يحاضر فيه ، أي علم الاجتماع ، فإنه هو الذي كشف لإيتيميل - في إحدى أيام الأحد التي كان يمضيها معه ، أثناء إقامته بالقاهرة - عن المؤسس

مقدمته : « نموذجاً للنجاح ،
ولانتصار الإرادة ، ولانتصار
الدؤوب لأنوار الفكر على الظلام » .

باريس

والأوروبي ، يمثل منارة مضيئة في
وقت تتكاثر فيه مؤشرات الانغلاق
والتراجع ، والتطرف ، فإنه يظل
كذلك - كما يؤكد أندريه جيد في ختام

« وما أنا بالمشغوف ضربة لازب
ولا كل سلطان على أمير :
وإذا كان طه حسين اليوم ،
بالنسبة للقارئ والمتقف الفرنسى



تجربة كندية شائقة حول نسبية الحقيقة

المعروف بإضافاته الجادة في هذا المجال على أن الأداة هي الرسالة نفسها . كما كشفت أعمال الشكليين الروس في مجال النقد الأدبي من جدلية العلاقة بين دوافع الأداة ووظيفتها . وهما اكتشافان أدى تضافرهما فيما يبدو لى إلى بلورة المفهوم الدرامى الذى ينهض عليه هذا العمل المسرحى الجميل . وتستقى فرقة « مسرح ريباريه » Théâtre Repère اسمها من الكلمة الفرنسية Repère وهى كلمة ذات دلالات متعددة تنطوى تعدديتها على بعد جوهرى من أبعاد المنهج الدرامى الذى تنهض عليه تجريبية تلك

في دنيا المسرح إلا إذا استطاع أن يجعل كل إضافاته التجريبية جزءاً أساسياً من بنية العمل المسرحى ، ووجهها من وجهة استقصاءاته الدلالية ، وأن يخلق حالة من التفاعل بين دلالات الأدوات والإضافات والحيل والمغامرات المسرحية التى يستخدمها وبين عالم المعنى في العمل الدرامى . ذلك لأن للشكل الفنى وللدوات التجريبية محتواها الذى يجب أن يتسق مع المحتوى العام للعمل ، وأن يتضافر مع رؤاه وأن يثريها . فقد برهنت الاستقصاءات الجديدة في علوم الاتصال ، وخاصة لدى المفكر الكندى مارشال مكلوهان

قليلة هي الأعمال المسرحية التجريبية التى تنجح في أن تجعل من تجريبيتها الدرامية إضافة إلى عالم المعنى الذى تريد أن تطرحه على مشاهديها ، لا مجرد زخارف شكلية أو تمرينات حرفية عاطلة من الدلالة وربما تكون العناصر التجريبية عبئاً على الرؤى أو القضايا التى تريد أن تقدمها لمشاهديها . والتجربة المسرحية الكندية الباهرة التى شاهدتها مؤخراً على « مسرح الماييدا » في لندن والتى قدمت فرقة « مسرح ريباريه » بقيادة روبرت لوباج واحدة من هذه التجارب القليلة التى أدركت أن التجريب الجاد لا يتحقق

الفرقة الكندية . فهي كلمة فرنسية عادية تعنى العلاقة أو المرجع أو وجهة النظر . وتعد حروفها في الوقت نفسه تلخيصا لبدائيات الكلمات أو المفاهيم الأربعة التي تتشكل منها الدورة المفهومية التي ينهض عليها المنهج الدرامي لتلك الفرقة التجريبية . وهذه المفاهيم الأربعة هي : المصادر التي تستقى أو تستمد منها التجربة المسرحية والتي غالبا ما تكون مصادر أساسية من الحياة الواقعية . والنقاط أو المرتكزات Partition وهي المحاور التي تستخلصها الكتابة الدرامية من تلك المصادر لتقيم عليها إطار التجربة المسرحية وخريطة علاقاتها الأساسية ، وعملية التقييم evalution أو التقويم التي يتم عبرها تخليق عناصر البنية الدرامية ونسج شبكة العلاقات الإنسانية في النص ، واختبار ما تنطوي عليه المرتكزات من معان وحالات . وأخيرا العرض Re presentation وهو هنا غير العرض المسرحي نفسه لأنه مفهوم يشير إلى طريقة عرض ماخرجنا به من عملية التقييم خاصة أو من العمليات الثلاث جميعا . من بدايات تلك الكلمات الأربعة تتكون

أيضا كلمة Repère وتتم صياغة وجهة النظر أو المنظور الدرامي نفسه . لكن هناك بعد آخر في بنية اللفظة ذاتها له أوثق العلاقة بمفهوم التجربة المسرحية التي تريد الفرقة أن تطرحه ، وهو البعد الدائري . لأن بنية الاسم كلمة مادية في اللغة ، وكصفتصر في الوقت نفسه لتلك الكلمات الأربعة الصانعة للعالم المفهومي للتجريب المسرحي بتلك الفرقة هي في حد ذاتها بنية دائرية . لأن الحرفين الأخيرين فيها تكرر للحرفين الأولين ، ولهذا فقد أخذت الفرقة هذين الحرفين نفسيهما من بداية المفهوم الأول والأخير من المفاهيم المحورية الأربعة . ومن هنا فإن الحرفين الأولين من الكلمة الأخيرة يرداننا من جديد إلى الكلمة الأولى لنعود مرة أخرى إلى إعادة النظر في المصادر . ليس فقط لأنهما هما الحرفان الأولان في كلمة المصادر ، ولكن أيضا لأنهما يشكلان تلك الشابة اللغوية المعروفة بين سوابق عدد من اللغات الأوروبية ولواحقها ، والتي تعنى « إعادة » القيام بعمل ما . هذه العودة إلى نفس الفعل من جديد ، وإلى نفس الوقائع من جديد هي غير التكرار ،

لأنها عودة ذات طبيعة طفسية . أو درامية تؤسس عليها الفرقة منهجها الدرامي الذي يهدف إلى الانطلاق من الواقع كي يردنا إلى إعادة تقييمه من جديد ، وإلى رؤيته من منظور مغاير ، وفتح أعيننا على أبعاد خافية منه فانتنا رؤيتها ، أو أغفلنا على الأقل ما تنطوي عليه تلك الأبعاد من دلالات هامة .

وتتكشف لنا ملامح هذا المنهج الدرامي إذا ما تعرفنا على التجربة المسرحية الشائقة التي عرضتها علينا الفرقة في « مسرح المايذا » بعنوان (جهاز كشف الكذب Polygraph) وهو عنوان متعدد الدلالات شديد التوفيق في تقاعله مع العمل المسرحي ، ودلالته عليه من ناحية ، وفي توافقه مع منهج الفرقة الدرامي الذي ينطلق من الواقعي للوصول إلى الإيحائي والرمزي من ناحية أخرى . إذ يبدو على المستوى السطحي وكأنه يشير إلى جهاز كشف الكذب الذي سنراه أثناء العرض وإلى رسومه البيانية المتعددة التي تقيس نبض من تختبره وتسجل معدل سريان الدم في شرايينه وإيقاع تنفسه وعدد نبضات قلبه وإفرازات غدده . ولكنه في مستوى أخريشير أيضا إلى

طبيعة المنهج الدرامي الذي تنهض مقولاته النهائية — كجهاز كشف الكذب ذاته — على تعدد القياسات ، وعلى أهمية العلاقة بين مختلف المؤشرات الدالة في التجربة ، كما يشير في مستوى آخر إلى العمل المسرحي نفسه حيث يصبح العنوان بآلته القياسية تلك صورة استعارية للتجربة المسرحية ذاتها باعتبارها آلة أكثر بساطة ودقة من جهاز كشف الكذب هذا في إباطنها اللثام عما يخفيه الواقع واكتشافها لما تتطوى عليه تصاريفه من أكاذيب . لأن العمل المسرحي نفسه ما يلبث أن يتكشف لنا بالتدرج عن مدى ما فيه من ثراء وتعقيد يفوق تعقيد جهاز كشف الكذب في تعرية طبقات المعنى التي ينطوي عليها كل جزء فيه ، وفي تقصى مختلف أبعاد الحقيقة المغممة بالألغاز .

والألغاز هنا متعددة المستويات كذلك ، لأن المسرحية تختار لنفسها عنوانا فرضيا دالا هو : « قصة بوليسية ميتافيزيقية » . وتحاول بالفعل أن تمزج بين هذين العنصرين اللذين يبدوان متعارضين لأول وهلة بطريقة تجهز على هذا التعرض كلية كما سنرى

من خلال تحليلنا لها . وإن كان علينا اتباعا لمراحل الخلق الأربعة عند هذه الفرقة المسرحية التجريبية أن نبدأ بالمصادر ، أو بالقصة الواقعية التي تبني عليها الفرقة مسرحيتها . إذ أسست الفرقة قصة العرض من حادثة حقيقية وقعت في مدينة (كوبيك) الكندية بالفعل . ولكن هذه القصة الواقعية تبدو من كثرة ما بها من مفارقات غير محتملة الوقوع بالمعنى الأرسطي للمحتمل والممكن . والفرق بينهما كبير . فليس كل ما يمكن وقوعه محتمل التصديق والإقناع في السياق الدرامي . وتتنمى القصة الواقعية من هذه القاحلة إلى عالم الممكن وإن كان غير محتمل بالمعنى الأرسطي

فقد وقعت منذ عدة سنوات جريمة قتل في تلك المدينة في الساعة الثانية من اليوم الثاني والعشرين من شهر أكتوبر . وكانت الضحية التي قُتلت خنقا بعد اغتصابها في الثانية والعشرين من عمرها ، كما كانت إحدى توأمين . وكان قاتلها الذي اكتشفته الشرطة بعد عامين وشهرين — وفي الثاني والعشرين من شهر ديسمبر — كان هو الآخر أحد توأمين . وكان اكتشاف الشرطة له نتيجة لأنه اعترف لفتاة

ثانية بجريمته ، وأراد أن يريها كيف اقترفت تلك الجريمة التي كانت حديث الناس في المدينة لعجز الشرطة عن اكتشاف مرتكبها . وحدث الفتاة أن الأميريس مجرد تمثيل للجريمة الأولى ، وإنما هي محاولة لإعادة إنتاجها مرة أخرى ، أنها ستكون الضحية لعملية إعادة إنتاج الثانية تلك فأبلغت الشرطة حتى قبضت عليه .

هذه هي قصة الجريمة الواقعية التي حدثت في مدينة كوبيك الكندية ، فكيف قدمها لوباج على المسرح ؟ خاصة وأنها مليئة بالثنائيات إلى الحد الذي تبدو معه وكأنها منسوجة بإحكام بوليسي خارق الرداءة شديد الافتعال . كما أنها تبدو وكأنها من بنات أفكار مؤلف بوليسي مبتدئ مولع برقم اثنين الذي يتكرر فيها اثنتي عشر مرة : سبع مرات في التاريخ ، ومرتين في التوامة ، ومرتين في عمر الفتاة التي قُتلت ، ومرة في ازدواج الجريمة أو محاولة إعادة إنتاجها للمرة الثانية بصورة تكتمل بها دورة الثنائيات بالضحية الثانية ، التي لولا فطنتها لأحكمت الحبكة الواقعية دورتها على الأشياء بصورة ربما ما كان من المستطاع

اكتشافها . بل إن هذا الاكتشاف نفسه والذي يحول دون اكتمال الدورة بهذا الشكل المطلق هو أحد علامات واقعيته التي تنأى تصاريها عن هذا الكمال الذي لا يعرفه غير الفن وحده . وأولى الملاحظات على بنية المسرحية هي أنها حاولت هي الأخرى مضاعفة هذا الرقم . فصاغت المسرحية في أربع وعشرين لوحة . واعتمدت في بنيتها على مسألة الازدواجية (جوهر دلالة تكرار رقم اثنين بهذه الصورة المفرطة في المبالغة) في الجريمة . ولكن بعد أن قلبت دالاتها . فلم تعد الازدواجية هنا هي الازدواجية المفضية إلى الحل كما هو الحال في القصة الواقعية . ولكنها أصبحت ازدواجية إشكالية من النوع الذي يقضى إلى الالتباس والغموض وتعدد الدلالات بالصورة التي ترتقى بها المسرحية بالحيرة البوليسية إلى آفاق الهواجس الفلسفية والرؤى النقدية والهموم الفكرية الكبرى . فكيف فعلت المسرحية ذلك ؟ وكيف استطاعت أن تدفع بتفاصيل هذه القصة البوليسية العادية إلى منطقة الفلسفة والهواجس الميتافيزيقية ؟

تكمن الإجابة على السؤال الثاني

خاصة في استقراء دلالات الأدوات والأشكال المسرحية التي تستخدمها والتي سأحاول العودة إليها بعد قليل . وبعد أن تكشف لنا الإجابة عن السؤال عن بعض تلك الأدوات والأساليب المسرحية التي توظفها في معالجة هذه القصة الواقعية وفي تحويلها إلى عمل شاعري يطرح عن أفقه كل تلك المفارقات والمصادفات الرديئة دون أن يستبعد جوهرها الفلسفي ، أو يعمل سحر الازدواجية الشائقة التي تتطوى عليها أحداثها . بل على العكس يخلصها من سذاجتها ويضفي عليها قدرا من الكثافة والثراء الدلالي . وتبدأ المسرحية بخشبة مسرح قنارغة مضاعفة يشطرها طوليا سور مبنى من الطوب الحقيقي (وليس مجرد ديكور) يقع أمامه نصف خشبة المسرحية ، ويحجز خلفه نصفها الآخر . بل لا يمكن الحديث هنا عن خشبة المسرح إلا بالمعنى الاستعاري أو المجرد لا الاصطلاحي . لأننا بالفعل أمام مساحة خالية غير مرفوعة عن مستوى أرضية المكان الذي يجلس فيه الجمهور ، بل بالعكس منخفضة عنه حيث رفعت أماكن الجلوس

كمدرجات بطريقة تعود بنا إلى بنية المسرح اليوناني أو الروماني القديم . نحن إذن أمام مساحة خالية (بمفهوم بيتر برك) نصفها محجوب عنا انحجاب نصف الحقيقة دائما . ونصفها الآخر سلطت عليه ثلاث بقع ضوئية تصنع ثلاث دوائر متجاورة على الجدار ، تمثل على المستوى التجريدي ، ومن قبل أن يبدأ العرض مستويات الحدث الثلاثة والتي ستتجاوز وتتداخل من ناحية ، وشخصيات النص الثلاث التي سنتعرف عليها بالتفصيل من ناحية أخرى .

وتبدأ المسرحية عند إظلام تلك المساحة الخالية بمشهد ذي طبيعة طقسية تستخدم فيه الإضاءة وتقنيات الفانوس السحري ببراءة لخلق المناخ المطلوب لتلقيها . ولتهية المشاهد من خلال ضربات الحوار المتوازى البارة والمتناقضة معا للاستجابة لتعقيداتها وازدواجياتها . إذ تستخدم المسرحية طاقم ممثلها المكون من ثلاثة أفراد يلعبون الأدوار الرئيسية الثلاثة فيها ، « لوسى » وأنطوان ، وفرانسوا . وكل الأدوار الثانوية الأخرى التي كان للوسى (التي لعبت دورها الممثلة المدهشة ماري

براسار) نصيب الاسد منها ، بينما لعب مؤلف العرض ومخرجه روبرت لوياج دور أنطون ، وقام بير فيليب جوى بدور فرانسوا . اقول تستخدم المسرحية هنا طاقم ممثلها في تلك المقدمة التي تناظر مقدمات المسرحيات الكلاسيكية (التي يدير معها الجانب التجريبي في العمل حوارا تناصيا خلافا) من حيث رسمها للمناخ العام لطرح مفهوم التثليل الدرامي في مواجهة الثنائية الواقعية . وتظهر في هذه المقدمة لوسى واقفة في مستوى مرتفع من الحائط استخدم فيه المخرج تلك العربية الراقعة التي تتحكم في مستوى الكاميرا في تصوير الاقلام السينمائية ، والتي استخدمها باكثر من صورة في العرض (كان اقلها هو استخدامها الطبيعي في تصوير الفيلم) لأن لكل أداة لديه نفس تعدد الوظائف الساري في كل أنحاء العمل . هو ارتفاع من موقع متحرك إذن وليس من موقع ثابت وهذا امر له دلالة . وتسلط عليها الاضواء العادية أولا وهي تبدأ في خلع ملابسها العلوية قطعة قطعة ، وسرعان ما تتحول هذه الاضواء العادية إلى ضوء الفانوس السحري الذي يعرض بدقة على صدرها الذي تحول إلى شاشة عرض ، رسوما

تشريحية لما تحت الجلد البشري من شرايين وأوردة وأعضاء حتى نرى كل تفاصيل قفصها الصدري وحركة رئتيها ونض قلبها وحتى يتبدى لنا بعد ذلك الهيكل العظمي نفسه . وكان طقس التعرية التدريجي البطيء وحتى العظم يتم على إيقاع منولوجين متوازيين (يتداخلان أحيانا حتى يصعب التمييز بينهما لأن الممثلين يتكلمان في وقت واحد ، ولكنهما منفصلان في أغلب الأحيان ، ليقدم كل منهما جزءا مما يروييه بالتتالي ، ويقدم لنا أنطوان أول المنولوجين الذي يحكي لنا فيه من وجهة نظر الشرطة وقائع الجريمة التي حدثت في مدينة كيبك ، والتي سردت عليكم حكايتها ، ولكنه يتوقف في عرضه لها حتى مرحلة ما قبل اكتشاف القاتل . أما ثانيهما والذي قدمه لنا فرانسوا في تواز مع فيانه يطرح علينا جزايات من تاريخ القرب الحديث بحروبه ومشاكله السياسية ونزعاته المادية وتقدمه التقنى وعصاباته النفسية بطريقة تتم عبرها موضعة الجريمة الفردية في سياقها الحضاري والتاريخي . بعد هذه المقدمة الطقسية التي قدمت لنا الظاهر الواقعي والسياق التاريخي في توازيهما وتداخلهما

الدالين ، تتفتح أمامنا تفاصيل العمل المسرحي بالتدريج . ويعرض لنا الفانوس السحري على الحائط ، ما أود تسميته بالنص الضوئي الموازي . وهو نص يتشكل من أرقام المشاهد التي تعرض على الجدار المقسم للمسرح . وعناوينها ، وتقوم بتقطيع جزئيات العمل وتأطيرها بل والتعليق عليها وصياغة بعض محدودات رؤيتها أو مناظير التعامل معها من خلال هذه الأرقام والعناوين التي يتخلق عبرها نص مواز للنص التمثيلي يساهم في بلورة البنية الدرامية ويدخل المشاهد في لعبة الإيهام المسرحية مشاركا في السياق العام الذي يدور فيه العمل . كما يخلق حوارا تناصيا بين تقنيات هذه التجربة المسرحية الجديدة وتقنيات الفيلم السينمائي من إشارات إلى أسماء المشاهد أحيانا بطريقة السيناريو السينمائي مثل داخل نهار ، أو خارجي ليلا .. الخ . وتتفتح لنا من خلال هذه المشاهد المتتابعة في إيقاع واحد متلاحق لاهت لا تقطع غير استراحة في وسط العمل تفاصيل الحكبة الدرامية التي يؤسسها لوياج على قصة الجريمة الأصلية بعد ست سنوات من وقوعها . حيث

تتقاطع مصائر بعض شخصياتها من جديد وكأن الجريمة ما زالت تطاردهم مع بعض من شاعت مقادير الفن أن تربطهم بهم . وتهدف الحكمة الدرامية إلى استقصاء طبيعة العلاقات الجديدة بين تلك الشخصيات في ضوء ما جرى في الجريمة القديمة سواء في ذلك ما جرى بالفعل ، أو ما توهم البعض حدوثه . لأن سلطة الوهم على الواقع هي أحد الموضوعات الأساسية التي يطرحها هذا العمل . سواء في ذلك الوهم الواقعي الذي يتخلق تحت وطأة التجارب الحياتية القاسية ، أو الوهم المسرحي الذي تبذعه الصور البصرية والتشكيلات الحركية الباهرة التي يخلقها هذا العمل المسرحي المتراكب . فقد استطاعت البنية المسرحية التي استخدمت تقنيات المسرح داخل المسرح ، والفيلم داخل المسرح ، واللوحة داخل المسرح أن تخلق معادلا بصريا وتشكيليا للهموم الفلسفية التي تطرحها .

إن تعتمد الحكمة الدرامية في هذه المسرحية المدهشة على عنصرى الازدواج والتوازي النابعين من القصة الواقعية التي

تستمد أحداثها منها ، لتعالج من خلالها بعض العصابات النفسية التي يعاني منها إنسان الحضارة الغربية الحديثة نتيجة لغرقتة في إنجازات العصر التكنولوجية (التقنية) . وتجاوز هذه الثقة — نتيجة لعملية غسيل المخ الحضارية التي يتعرض إليها الإنسان الغربي ، والتي تصوغ له كل محددات رؤيته — لثقتة بنفسه وبقدراته الإنسانية البسيطة والمباشرة . ولتطرح عبر تناولها لهذه المشكلة مشكلة تزعم ثقة الإنسان المعاصر بنفسه في مواجهة تنامي ثقته في تقنيات حضارته التي تكتشف من خلال المسرحية أنها تقنيات مشكوك في قدرتها ككبا تكتشف من خلال ما جرى ويجرى للبيئة التي نعيش فيها مدى قصور هذه التقنيات وتأثيراتها المدمرة على كوكبنا الأرضي . فلا نستطيع أن نغزل هذه المشكلة عن تنامي الوعي بآثار كثير من تقنياته الجانبية على البيئة من تآكل الغلاف الأوزوني الواقع للكرة الأرضية حتى الخلل الذي يصيب الدورة المناخية . وتطرح المسرحية من خلال هذه المشكلة إشكالية فكرية أخرى تتعلق بنسبية الحقيقة التي استطاعت

المسرحية أن ترمزها ببنية العمل الدرامية ، وأن تتقصى عبر هذا الامتزاج بعض الأبعاد الفلسفية لتلك الإشكالية من ناحية ، وبعض إمكانات المسرح المتصلة بالعلاقة بين درجات الضوء ومدى قدرتها على إثراء العمل المسرحي بصريا وحركيا وتشكيليا من ناحية أخرى حتى يتخلق نوع من التناظر بين تلك الدرجات الضوئية وبين مستويات الحقيقة المختلفة .

وتقدم لنا المسرحية قصة حب تتخلق بين أنطوان ، الطبيب الشرعي الذي سبق له أن قام قبل سنوات بتشريح جثة الفتاة التي راحت ضحية جريمة الاغتصاب ، وبين لوسى الممثلة الشابة التي حصلت مؤخرا — وبعد رحلة مضنية طويلة في تمثيل أفلام الإعلانات التجارية — على أول دور رئيسي لها في فيلم سينمائي يعيد إنتاج قصة تلك الجريمة على الشاشة . وهذا الدور لبراعة المفارقة التي تتكشف لنا مع تطور الأحداث هو دور الضحية . دور الفتاة التي تعرضت للاغتصاب والقتل . وتسكن لوسى في الشقة المجاورة لتلك التي يسكن فيها فرانسوا الذي يعمل نادلا في مطعم

برغم دراسته للعلوم السياسية، والذي نعرف أنه هو الشاب الذي قبضت عليه الشرطة قبل أربعة أعوام ووجهت له تهمة قتل الفتاة في الجريمة المذكورة عقب محاولته لأن يمثل مع صديقة له وقائعها . وهو التمثيل الذي يجب ألا ننسى العلاقة بينه وبين نوعين آخرين من التمثيل : تمثيل العمل المسرحي الذي يدور أمامنا ، ولعب لوسى دور الضحية الحقيقية في فيلم نشاهد بعض لقطاته داخل العمل المسرحي وهي تمثلها . بدءا من تجارب اختيارها للرد لأنها من كيبك ولأن لكتنتها هي اللمعة الطبيعية المطلوبة في هذا المجال ، وحتى تمثيل مشهد القتل نفسه . والحوار بين هذا التمثيل الواقعي الذي يدور في الحياة ، وبين النوعين الآخرين من التمثيل الذي ينتمي إلى عالم الفن من الأمور الهامة في هذه المسرحية . إذ تعدد إلى إبراز رؤاها من خلال استراتيجيات التجاور التي تنهض على عنصرى التماثل والتناظر وتعدد الدلالات رغم تماثل التبديلات . فالمسرحية تريد أن تكشف لنا عن أن هناك أكثر من دلالة واحدة للفعل الواحد . ففعل التمثيل الذي يؤدي في سياق فردى ما يلبث أن يؤدي

بفرانسوا ، ويقوده إلى تجربة مريرة مازال يعاني من آثارها حتى اليوم . بينما التمثيل الذي يدور في سياق فني ، سواء في ذلك التمثيل المسرحي أم ذلك الذي يتضمنه الفيلم داخل المسرحية ، فإنه يلعب دورا مغايرا ، بل ومناقضا للرد الذي أدى إليه التمثيل الفردي الواقعي . وينطوي على دلالات مختلفة جذريا عن تلك التي يسفر عنها التمثيل الواقعي . ليس فقط لأن الواقع أكثر عرضة لإساءة الفهم من الفن أو الخيال ، وهذا أيضا من موضوعات المسرحية الهامة ، ولكن لأن السياق الفردي يزيح من أفق الفعل الواقعي الخواص الاجتماعية التي يتضمن بها السياق الجمعي للتمثيل في الفن تقليص عوامل سوء الفهم . بل وتعمق المسرحية من خلال هذا كله مفارقة أحد : وهي أن تعرض الفعل الواقعي لسوء الفهم ، له عواقب أوخم من تعرض الفعل المسرحي أو الفني لذلك . لأن الفعل الفردي الواقعي لا ينطوي على آليات التصحيح والمراجعة أو التراجع التي تزدهم بها ساحة الفعل الفني عامة والدرامي خاصة . لأن حركة العمل المسرحي أثناء تفتح الحدث

الدرامي ترمى في بعد من أبعادها إلى تصحيح مسار التوقعات وتوجيه استجابات المتلقي في الاتجاه الذي يساهم في تقليص عناصر سوء الفهم . وهو الأمر الذي يفكر إليه الفعل الواقعي كلبية ، حيث يتسم هذا الفعل علاوة على ذلك — وعلى المستوى الفلسفي للتناول — بعدم إمكانية تصحيحه بشكل مطلق . صحيح أنه من الممكن في بعض الأحيان استدراك بعض التصرفات ، وانقاذ بعض المواقف ، ولكن هذا كله من الأمور النسبية التي تختلف عن آليات تصحيح المسار في الفن . ناهيك عن أن ارتباط الفن باللعب يخفف من عواقب سوء الفهم عند حدوثها ، بينما يضاعف ميل الواقع إلى الجدية — أو قل المساوية إن أردت — من عواقب سوء الفهم ومن وقعها على الشخصيات .

وإذا عدنا من جديد إلى أحداث المسرحية من حيث تركناها سنجد أن تنامي قصة الحب التي بدأت في التخلق بين لوسى وأنطوان الذي يعيش في مونتريال، تدفعه إلى زيارة كيبك حتى يلتقي بلوسى التي تعيش بها . وتصحب لوسى أنطوان إلى العشاء في المطعم الذي يعمل فيه

جارها فرانسوا . فيثير لقاؤهما — وقد تبدلت الآن الأسوار — أصداء علاقاتها القديمة . تلك العلاقة الغائبة من المشهد لانتماؤها للماضى ، هي علاقة فاعلة في الحاضر الذى لا يقدم لنا سوى مقلوبها .
فبينما يذلف أنطوان الآن إلى عالم فرانسوا كزبون في مطعمه ، كان فرانسوا في الماضى هو الذى أخذ عتوة إلى عالم أنطوان ليعرض على جهاز كشف الكذب لديه ويرغم انقلاب الموقف حيث يدور اللعب الآن على أرض فرنسوا بدلا من دورانه في الماضى على أرض أنطوان .
فإن عنصر التماثل ما زال فاعلا فيه . فبينما كانت موافقة فرانسوا شرطا أساسيا لعرضه على « جهاز كشف الكذب » حيث يتطلب القانون الكندى موافقة المتهم قبل عرضه على هذا الجهاز وإلا لما اعتد بنتائج هذا العرض ، وحيث تواضع العرف بين رجال الشرطة على أن موافقة المتهم الاختيارية تنطوى في الواقع على دليل برامته . لأن ثقة الإنسان الغربى في أدواته التقنية تردعه عن الموافقة على أن يعرض على الجهاز إذا كان لديه ما يخفيه عن الشرطة ، أو ما يدفعه للكذب في أقواله أمامها . فقد كان أنطوان هو

الآخر هو الذى دعا لوسى للعشاء وفوضها في اختيار المطعم الذى تريده ، لأنه لا يعرف المدينة ، ومن هنا كان قدومه إلى المطعم اختياريا .
وبينما كان لاختيار فرانسوا ذاك عواقبه الوخيمة ، فإن اختيار أنطوان تضمن هو الآخر مواقف مثيرة . ليس فقط لأنه أعاد التواريخ القديمة واضطره إلى مواجهة نفسه والثقة في جهازه : جهاز كشف الكذب الذى عرض فرانسوا عليه قبل سنوات ، فكان أن أعلن الجهاز عن كذبه عندما أفكر ارتكابه للجريمة التى لم يكن لدى الشرطة دليل واحد على ارتكابه إيها . ولكن أيضا لأنه يكشف لنا من خلال الهدية التى يقدمها أنطوان للوسى (وهى تلك الدمية الروسية المعروفة التى نجد في داخلها نسخة أصغر ، وفي داخل هذه الأصغر نسخة أصغر وهكذا) عن أن كل لغز نطه في عالمنا أو بالأحرى نتوهم أننا توصلنا إلى حل له ، ما يلبث أن ينطوى في داخله على لغز آخر وهكذا كذلك الدمية الروسية الشهيرة .
ومع أن هناك مشابهة حرفية بين كل نسخة والنسخ التى تحتويها في داخلها ، فإن انفصال تلك النسخ وتكاملها واستقلاليتها النسبية ،

وألغازها الذى لا تعرف معه لأول وهلة كم عدد النسخ التى ينطوى عليها كيان تلك الدمية ، هذه كلها علامات على المغايرة الفاعلة في كل منها برغم هذا التماثل الذى يبلغ حد التطابق .

وتتكشف لنا الأبعاد الفلسفية في هذا الرمز الدال أو الهدية الرمزية إذا ما عرفنا أن فرانسوا كان موقنا من أنه لم يرتكب الجريمة عند عرضه على جهاز كشف الكذب . ولكنه وبعد أن كذبه الجهاز لا يستطيع هو تكذيب الجهاز ، ويبدأ في الشك في نفسه ، في قدرته على قول الحقيقة ، فيما إذا كان شمة ما يخفيه عن نفسه ولكن الجهاز كشفه ، وفيما إذا كان قد اقترف جرما دون أن يدري ، وربما نسي بالفعل . هذا الشك الذى ندرك من عنونة المسرحية للمشهد المطعم بـ « الجرح » أنه مازال جرحا غائرا في النفس لم يندمل . ما أن تتكاه لحظة المواجهة حتى ينز من جديد دما ساخنا ، ما يلبث أن ينبجس من الجدار الصلد نفسه ، في نهاية المشهد . ومن هذا المنطلق تدلف المسرحية إلى موضوعها الرئيسى وهو الكشف عن الكذب الكامن في بنية الحضارة الغربية ذاتها ، أو في

مسألة اعتمادها الكلي على إنجازها التقني ، وإظهار أهمية إدراك أن الحقيقة ذات طبيعة نسبية تتأى بها عن الإغراق في المطلقات . إذ تلجأ المسرحية بعد أن تكشف لنا الأبعاد النفسية المدمرة لتلك التجربة التي تعرض لها فرانسوا ، وكيف أنه لم يستطع أن يستعيد بعدها ثقته في نفسه أو توازنه معها ، إلى خلق نوع من التوازن بين خطين من خيوط حبكتها التشابكة . أولهما هورحلة أنطوان إلى بلد أوروبي ، للحديث في مؤتمر علمي ينقذ به ، عن تجاربه كطبيب شرعي ، في استخدام جهاز كشف الكذب في عمله وعن النتائج التي حققتها تلك التجارب في مجال الكشف عن الجريمة . وذلك حتى يدرك المشاهد مدى فداحة الفجوة بين « الحقيقة » العلمية التي تعرض في المؤتمر ، وبين « حقيقة » ما جرى وما يعرفه المشاهد . وثانيهما هو خيط العلاقة الملتبسة بين لوسى وفرانسوا . والتي لا نعرف أبداً على وجه اليقين ما إذا كانت تبديا دراميا لأطياف لحظة التمثيل الواقعي التي أودت بتوازن فرانسوا ، أم أنها علاقة حب حقيقية ملتبسة بينهما . لكن المهم أن ذلك الالتباس يؤرق أنطوان ،

خاصة وأننا نعرف — وهو يحس — أن هناك علاقة جنسية بينهما على الأقل .

ومن خلال هذا التوازن بين الخطين نرى مشهد المؤتمر العلمي الذي يشرح فيه أنطوان آليات عمل جهاز كشف الكذب بقياساته المتعددة لسرعة نبض القلب ، وإدعاء غدد إفراز العرق ، ومعدل التنفس وإيقاع الرسائل السارية في الأعصاب ، ونتائج استخداماته في تحقيقات الشرطة . نرى هذا المشهد بعد أن أدركنا أن خطأ الجهاز قد دمر ثقة فرانسوا في نفسه ، ودفع معها قدرته على مواصلة حياة إنسانية أو لاجتماعية سوية . فتدري من متخصص

مرموق في العلوم السياسية . إلى مجرد نادل في مطعم . ومن إنسان على علاقة سوية بالآخرين . إلى كائن متوحد ملتبس . ومن هنا ليس غريبا أن نقيم نوعا من الرابطة بين استمرار أنطوان في الحديث « العلمي » عن جهازه ، وبين انسحاب فرانسوا من الحياة متمثلا في تركه للشقة التي كان يعيش فيها بجوار شقة لوسى . وكأنه به يريد مواصلة الهرب . ولكن تلك التجربة لا تترك له فرصة التعميد بدوام هذا

الهروب . كما تكشف لنا كذلك كيف أن إصرار أنطوان على الإيمان المطلق بالتكنولوجيا دون إدراك أهمية التعامل مع حقائقها على أنها نسبية ما يلبث أن يفت في عضد علاقة الحب التي كانت آخذة في النمو بينه وبين لوسى حتى يجهر عليها كلية في نهاية الأمر .

وتشرى المسرحية هذه الموضوعات من خلال الحوار المستمر بين قصة الجريمة وقصة الحب الجديد الذي استحال على الشخصيات تطويره لأن تجربة الجريمة بأبعادها الواقعية والفنية على السواء لا تزال في خلفية الجميع النفسية . فالمسرحية تقدم حوارا دائما بين قصة الجريمة التي تحولت في النص إلى فيلم داخل المسرحية نرى بعض لقطاته الهامة وهي تصور أمامنا من جديد ، وبين العلاقات الجديدة التي تديرها بين شخصياتها الثلاث . وكأنها ترتفع بالحوار بين الفن والواقع إلى مرتبة درامية خالصة . لأن البعد الواقعي لا يظهر هنا كبعد واقعي وإنما كبعد فني كذلك من خلال تبدياته الفيلمية وتستخدم بالإضافة إلى هذا الحوار الخصب بين الاثنين عنصر الالتباس الناتج عن لعبة الوهم والحقيقة ،

وعن دخول الممثلين في إهاب أكثر من شخصية والخروج منها على التوالي ، وعن استخدام التكرار الإيقاعي وخاصة في مشهد المعلم الذي لعب فيه هذا التكرار دورا إيهاميا بارما أشار إلى مرور الزمن من خلال إعداد فرانسوا للمائدة ثم جمع ما عليها لنقلها إلى الجانب الآخر من المسرح وإعدادها من جديد ثم جمع ما عليها من أطباق وأدوات مائدة وملاعق وهكذا ويسرعة أدت مع تصاعد إيقاع الحوار إلى خلق حالة من التوتر الملتبس الذي أرهف حدة الحوار بين تلك العناصر المختلفة من ناحية وأشار إلى مرور الزمن وتغيره من ناحية أخرى . وكذلك من خلال

التغير السريع للمشاهد التي كان يقوم بها الممثلون أنفسهم . وتلعب فيها تقنيات الإضاءة دورا بارعا في خلق نص مواز عبر عملية التقطيع والعناوين الجانبية .

من خلال هذا كله استطاعت هذه المسرحية أن تحيل الجريمة الواقعية ذات الطبيعة البوليسية المموجة إلى عمل درامي قادر على طرح مجموعة من الرؤى والقضايا الثرية ، وإلى أداة في عملية الصراع الدائم بين الوهم والحقيقة ، تكشف لنا عن أهمية الإيمان بنسبية الحقيقة . وترينا كيف يؤدي التمازج في التمسك بالطبيعة المطلقة لها إلى الإساءة للذات وللآخرين على السواء . وتحول العمل المسرحي

نفسه إلى أداة للكشف عما في الواقع من كذب ورياء . أداة لا تقل تعقيدا ودقة عن الكثير من إنجازات التقنية الحديثة . فالعمل المسرحي كجهاز كشف الكذب في هذا المجال متعدد القياسات كذلك ، لا يكفي بخطط درامي واحد ، وإنما تتمازج فيه الخيوط وتتقاطع المصائر ، وتترابط الدلالات بالصورة التي نكتشف معها أن قياساته ورؤاه أكثر دقة وعمقا ونفاذا من أي من قياسات أدوات الحضارة التقنية . لأن الفن هو أبرز السبل التي عرفها الإنسان حتى الآن لمعرفة الذات وإدراك حقيقة العالم ، وإرهاق وعينا بأن تلك الحقيقة ذات طبيعة تعددية ونسبية معا .



الشعور بالمعنى أساساً للحياة

السرية . واستكمل دراساته العليا بجامعة لوقوف وكان طلابها يتلقون دراسات أخرى داخل جامعات سرية تحت الأرض . وواصل تعليمه بكلية الحقوق بجامعة طورين ، ثم درس العلوم الفلسفية بجامعة وارسو ، والفنية في أكاديمية الفنون الجميلة براكوف . وتلقى هريبرت دراساته الفلسفية تحت إشراف العالم الفيلسوف البولندى : Henry Elzenberg (١٨٨٧ - ١٩٦٧) ،

وهو عالم متخصص في علم الجمال ونظريات القيم ، وكذلك دراسات عن حضارات قديمة وكانت هذه الدراسات في مجموعها بمثابة الجوهر الفكرى في تكوين بنية مستقبل

وزيبيجنيف هريبرت هو واحد من أولئك الذين كان قلمهم مرفوعاً دفاعاً عن الكلمة ، وعن حرية الكاتب في التعبير . ففي الوقت الذي كانت اشعاره فيه تتردد على الشفاه ، كانت كتاباته تتداولها الأيادى في منشورات سرية مصورة تصويراً رديئاً غير مقروء . يواصل هريبرت في الوقت الحاضر إبداعاته في وضع النهار ، ليصبح فارساً من أهم فرسان الكلمة .

ولد الشاعر هريبرت Zbigniew Herbert في ٢٩ من أكتوبر عام ١٩٢٤ بلوقوف وأنهى تعليمه الابتدائى ثم الثانوى أثناء الحرب العالمية الثانية ، داخل أروقة المدارس

الثقافة الإنسانية لا تنفصل بالقطع عن المجتمع بكل متغيراته : والمتغيرات التى حدثت في بولندا اثرت بدورها تأثيراً ملموساً في كل وجه من مختلف أوجه التاريخ الحديث للشعب البولندى ، سواء كان هذا التأثير بالإيجاب أو السلب . ففي مرحلة الانتقال التى مرّت بها بولندا في السنوات العشر الأخيرة (١٩٨١ - ١٩٩٢) جرى الإفراج عن إبداعات المهاجرين المثقفين من الكتاب والفنانين في المهجر ومنحت الثقافة الداخلية حرية التعبير عن نفسها بلا قيود ، وبدون خوف . ولعل هذه هى أهم مكتسبات ثورة التضامن العمالية في بولندا

إبداعاته . وعمل هربيرت في مهنة متنوعة : رئيساً لتحرير مجلة ، وموظفاً ، وباحثاً في محل ، ومهندساً للقنوات «والمجاري» ، ومديراً لنقابة المؤلفين الموسيقيين البولنديين .

وقدّم هربيرت إنتاجه الفني الأول في مرحلة أدبية/وسياسية كان يُطلق عليها بالاشتراكية الواقعية . ومع أنّ كتاب هربيرت الأول يعد له كشاعر ، علامة طريق في إنتاجه الإبداعي ؛ فإنه كان من القلائل الذين يرفضون «وسوسة» العمل الأول ، وعالم الشهرة وكان الثمن باهظاً في مقابل ذلك : لم يوافق على أن يكون بين زمرة الكتاب الرسميين ، آنذاك لحاشية السيد جيرك^(١) في العصر الستاليني ، لشرق أوروبا. ولذلك لا نجد في إنجازاته الأدبية كتباً أو أعمالاً صحفية أو قصائد شعرية تدعو للخجل . والسبب ذاته أيضاً . دخلت كتاباته ادراج مكتب بصمت في انتظار للضوء ، يوماً ما !

وفي عام ١٩٥٦ يتمكن هربيرت من نشر ديوانه الشعري الأول : «وَتَرَّ العالم - Struna Swiata ويرى الناقد كلجيمييش فيكا - Kaizi- mierz Wyka أهم نقاد الأدب البولنديين - أن هربيرت يمتلك ثراء

غير محدود من الثقافة الداخلية وتفتحاً واضحاً لأساليبه الشعرية الذاتية . وإماتة غير متوقعة في الطرح ، ورؤية شمولية للواقع ، تتسم بالفتنول العصري ، والبحث الدعوب في الأصول والجذور .

وفي العام نفسه - ١٩٥٦ - تنشر له مجلة «إبداع - Tworczosc البولندية ، أول دراما مسرحية له تحت عنوان «كف الفلاسفة - Jas-kinia Filozofow وفي عالم ١٩٥٧ يُطبع له ديوانه الشعري الثاني بعنوان «هرمس - الكلب والنجمة - Hermes pies i gwiazda وفي عام ١٩٥٨ تنشر المجلة المسرحية المتخصصة «خوار - Dialog مسرحية للشاعر بعنوان «الغرفة

الثانية - Drugi pokoj فصلت على جائزة في مسابقة للتأليف المسرحي الإذاعي وقام الشاعر بالتجوال في رحلة إلى غرب أوروبا فسافر إلى فرنسا وإيطاليا وتعرف بشكل أفضل على نفسه واكتشف مصادر جديدة لإلهاماته الفلسفية والفنية . أما ديوانه الشعري الثالث «دراسة للمادة - Studium przed-miotu فطبع له عام ١٩٦١ وازداد كم ترجمة أشعاره في المقتطفات الأدبية العالمية والمجلات الأدبية

المحلية . ويعد كتابه الذي يتضمن مجموعة من المقالات الهامة بعنوان «البرابرة في الحديقة» من أهم ملامح إبداعاته في هذه المرحلة .

في سنوات (١٩٦٥ - ١٩٧١) يقوم هربيرت بالتجوال ثانية والسفر ليعيد اكتشاف ذاته من جديد : فيزور فرنسا والمانيا واليونان ثم أمريكا الشمالية. ويشترك مع نخبة من الشعراء والكتاب في الأمسيات واللقاءات الأدبية والشعرية . يحصل الشاعر البولندي على الجائزة الأوروبية الأولى بألمانيا عام ١٩٧٣ لإنتاجه الأدبي المتميز ، ويُطلق على هذه الجائزة «G. Von Herden»^(٢) وفي النصف الثاني من السبعينيات يقضى في أوروبا فترة زمنية بعيداً عن وطنه ، وتلقى الشاعر في عام ١٩٧٩ بمدينة فيرونا الإيطالية جائزة الشاعر بتروارك تقديراً لإبداعاته الشعرية .

سبعة دواوين شعرية ، عدة مؤلفات درامية للمسرح ، كتاب يجمع بين دفتيه عدداً من المقالات والدراسات هذه هي حصيلة إبداعات الشاعر الذي يمسك بزمام قلمه في اللحظة التي يشعر فيها بحاجته للكتابة ، لا يكتب بهدف صياغة جمل جميلة متأنقة ، بل ليهاجم شرور عالمنا ، ويشير لنا بكلماته للمخاطر

الناجمة عن ضياع قيمنا ، ويعلم
لحاكمي عالمنا أهمية ميراثنا
الحضارى الإنسانى ، الذى يمثل
كل من التاريخ والثقافة ،

ويتحدث هربرت في إبداعاته عن
قضايا مصيرية تتصل أوثق الاتصال
بالإنسان بأسلوب يتصف بالوضوح
والبساطة ، ويوفر علينا من خلاله
الكلمات الضخمة ، ويجعلنا
نستكشف في نصوصه سيطرة ذلك
الذى لا نعثر عليه في «مزايل الفنون
والآداب المعاصرة» : الكبرياء
الإنسانى ، والمسئولية تجاه نفسه ،
وفاء الكاتب لضميره ، وحاجته إلى
إعلانه الحقيقة المطلقة ، وشعوره
بالمسئولية تجاه قارئيه ومتلقيه . و
هربرت يهتم اهتماماً بالغاً بهذه القيم
وغيرها ، بل ويبحث فيها روح
المواجهة بينها وبين قيم المجتمع
المعاصر .

والأفكار والموضوعات المستقاة من
التاريخ ، خاصة في حضارات البلدان
الواقعة على سواحل البحر الأبيض
المتوسط ، وبالتحديد ثقافات وآداب
الحضارة الإغريقية ، تحتل في فكر
الشاعر مكانها المفضل ، وتعد
الأسطورة الإغريقية ، والشخصيات
التاريخية ، أو الأعمال الأدبية
والدرامية عند الإغريق ، بمثابة المادة

الخصب التى ينحت منها إبداعاته .
إنه يقوم بإعادة التفسير للموضوعات
الكلاسيكية بشكل جاد له جاذبيته
وأصالته . ويصبح هذا النوع من
العمل الإبداعي مفتاحاً لتفكير أعمق ،
ودراسة أشمل ، تصلان به إلى
اقترب أكثر لتفهم الإنسان في
عصرنا . فالشاعر يحمل في جوفه
روحاً ساخرة ، وقدرأ غير ضئيل من
التفكك والسخرية «الجروتيسك» ،
ونضجاً في استعاراته الفنية . ويسير
هربرت في الطريق ذاته الذى اختاره
من قبل شعراء عالميين مميزين من
أمثال : R. Graves و E.
C. Aiken و K. Kavafis و Pound
وغيرهم . ومع ذلك يستطيع الشاعر
أن يصل في أشعاره إلى اكتشافات
نموذج لأسلوبه الذاتى . ويحاول
بعض النقاد أن يدخلوا إبداعات
الشاعر ضمن إنتاجات تيار
الكلاسيكية الجديدة ؛ ويعد هذا أمراً
مقبولاً عندما يتعلق الأمر بديوانه :

«السيد كوجيتو - Pan Cogito
، وكذلك في طريقتة العقلانية لعرضه
للمشكلة المطروحة . لكننا نرى كذلك
نقصاً واضحاً في كتاباته من خلال هذا
المنظور النقدي - لبصمات هذا التأثير
الناشئ عن إهتمام أكبر بالتقليد
والأسلوبية والاصطلاحية . وهربرت

يصل إلى التكامل الفنى في أعماله
ليس بمعونة المفاهيم الأكاديمية ؛ بل
بفضل بساطته المفرطة في أسلوبه ،
التميز بدقة خواطره ، وقدرته
الواضحة في الوصول إلى تكامل فنى
في بناء النتائج النهائية .

وقد يثيرنا هاجس القول القاطع
بأنه منذ عصر Jan Kochanows-^(٢)
ki - أبى الشعر الغنائى البولندى -
لم يكن بمقدور أى شاعر بولندى
الوصول إلى هذا القدر من العمق
والفصاحة الفنية ، الذى وصل إليه
هربرت في إعادة تفسيره للتراث
الإغريقى . فإن الشاعر يهتم إهتماماً
كبيراً بمشكلة «أقول ظاهرة الآلهة»
عند الإغريق ، حيث تموت أساطيرهم
بموت آلهتهم . إنه يرينا . من ناحية -
مفترضاً متنوعاً زاهراً بالآلهة الأولب
الذين وثقوا ، أو أصابهم الوثنية
بعد أن فقدوا الوهيتهم وإيمانهم
بالقيم ، وتخفوا داخل ذواتهم المغلفة
السجينة في مواجهة آلهة جديدة ،
حتى زحف البرابرة نحو حضارتنا
الإنسانية . ومن ناحية أخرى فإن
الشاعر يهاجم «الآلهة / الزئفة» -
أولئك القابعين في أصنامهم
وتصاويرهم وأشعارهم ، يُملون على
الفنانين أسس فنونهم وأطرهم إنهم
مايزالون أحياء داخلنا وبيننا

يتواجدون ، هؤلاء الآلهة ، يقولون بلا حراك وسط أحجار حية تحت سماء تترزين بوريقاتها الخضراء ، حيث تقبع افروديت المتناسقة ؛ ويتربع زيوس فوق عرشه ، يتباكى عليه الكلاب ، ويضطجع باخوس الممتلئ «جنساً» عارياً بين أحضان الطبيعة .. «إن آلهة كهذه سيبكون مسيطرين دوماً على النظم» الدينية – بل يبدو الحجر العادي أكثر حياة منهم وقوة وتماسكاً، إن موضوع الأصنام ، باعتباره رمزاً للخواء ، والفراغ ، والتجويف ، والصمود ، وإطالة الحياة ، والفكرة التي تجعل المادة خالية من الحياة ، إنما هي نغمات متسقة تتكرر في أعمال الشاعر .

وسخرية هيربرت لا تتخلى عن الأبطال الإغريق ، فالخطأ التابع من تفهم هؤلاء ، هو تلك الهالة المقدسة ، التي يُغلفها الكذب البطولي / الإلهي ، على حساب مشكلة الوجود الإنساني للبشر ، ولذلك فإن هيربرت يكتف اهتمامه في الكشف عن الجنود المجهولين ، أولئك الذين لا أسماء لهم ، ويكشف لنا – في قصائده وأعماله – عنهم ، ليس عبر منظور لحظات الفرح بالنصر ، أو الألم للهزيمة ؛ بل داخل مسيرة الصمت ،

والوحدة ، والموت التي تنسج أنشودة حياتهم .

فالجندي يضحى بأثمن ما يملكه ، بالحياة ! فيستحق أن يُلقب بالبطل ، ولكنهم لا يمنحونه إياه ، القادة هم الذين يدخلون التاريخ من أوسع أبوابه . أما هو فيبقى وحيداً داخل موقع القتال ، وجهاً لوجه مع العدم القاتل وتتعاطف الإلهة «نيكا» فقط مع جندي شاب مثل أولئك ، كما نرى في قصيدة «نيكا» .. تلك الربة المقدسة !» .

ولا نكتشف في أشعار هيربرت تغيرات كثيرة عندما ، يوقف ظاهرة «المفاهيم وملاصيح الديانة المسيحية» خاصة الكاثوليكية منها . إنه يُعجّر الأسطورة القديمة التي تبعد تصاوير الملائكة ، بل إنه يسخر سخرية مريرة من المفهوم الشعبى لصور الشيطان والجحيم ويصبح أمراً غريباً عليه ، وغير واضح ، تفسير تلك اللوحات التي نتحدث عن «الإعجاز» الناشئ عن قوى السماء الآتية من خارج قوى الأرض ، لكنه يخاف من المستحيل . ولا يسمح هيربرت بنسيان أنه عند تصور ظاهرة مثل الإعجاز فإنه يربطها بوعي بظاهرة السعادة ، ليس

فقط من خلال قوى نظم متباينة أو نظاماً بشري متفرد ، ولا بجرائم كبرى في التاريخ البشرى ؛ وإنما عبر الرسالة المحددة التي يريد للشاعر إيصالها للعالم ، وهي لديه أكثر أهمية من تفتيت ملاحم ، أو تحطيم أساطير الكتب المقدسة ، وعلى رأسها الإنجيل ؛ فضلاً عن تحليله الدقيق الشعري ، الذي يقوم فيه بتعديل ما يوصى به الإنجيل ويحاول إثارة تلك الظلال المتخفية وراء الكلمات وشغل الأماكن الشاغرة فالشاعر لا يسخر من مضامين الأديان الحية .. تلك التي تبقى شاهداً على ألم الإنسان ووحده !.

إن هيربرت واحد من أولئك الشعراء الذين يعترفون أمام الرأي العام بأنهم كتاب أخلاقيون ، لكن السمة الجمالية والأخلاقية لأشعاره الفلسفية العميقة ، ليس لها علاقة بالتعليمية المباشرة ، ولا بالثرثرة الجوفاء . وأحياناً ما يعلن هيربرت بصوته جهرًا عن قضايا ملحة معاصرة تهمة ، لأنها تمس الشؤون السياسية للمجتمعات البشرية ، ويهيمه كذلك ، في كتاباته أن يُرى القارئ نموذجاً لسلوكيات البشرود علاقة أبطاله وشخصوه العاديين بمكان وزمان محددين ؛ خاصة عندما

تتكامل هيمنته في استخدام الاستعارات الكبرى والتي كانت سبباً في بلوغ شهرته أوجها خارج حدود بولندا .

في لقاء معه يقول الشاعر : قد لا يكون لعالمنا في حقيقته إى معنى كبير ، ولكن من المعروف أن الحياة لن تكون أبدية ، ولن تستمر !! فكل شيء ينتهى ، حتى الإلياذة ، والكنائس بل حتى بيكاسو . فالبشر قادرون على المعاناة والنضال ، وهم لذلك يسعون في حياتهم من أجل توازنهم الأخلاقي وبفضل سخرينى المريبة في كتابة قصائدى ، أحاول أن ادافع عن قضايا تعد بالنسبة في ملحمة وهامة ! لأن بها إمكانية تركيب الكلمات واستقراءها ، وفي هذه العملية الفنية ثمة أمل ضئيل .

فالشعور بالمعاناة ، والتعثر بالواقع وتلمسه ، ما هو إلا القضية برمتها . اعلم انه ليس بمقدورى أن انقذ وطنى ، او حتى أولئك الذين يستظلون ببيتى :- ولكن على أن اتحرك كذلك بالقدر المتاح في لفعل ذلك . ينبغى أن أحاول . ليس هناك سلطان فوق الأرض يوسعه أن يسرق منى هذا المعنى . إننى اشعر بالمعنى باعتباره جوهرأ واسما لوجودنا الإنسانى .. وهذا هو أعظم ما اشعر به تجاه مهمتى كشاعر !!

وهذه المقطوعة نموذج من شعره نسقت خصلاات شعرها
نسقت خصلاات شعرها
وامام المرأة استغرق ذلك زمنا طويلا لا نهاية له

بين انثناء كوع وانحناء الكوع
الأخر

مررت عصور حيث تساقط من
شعرها

جنود الفصيلة الثانية الملقبة بـ
او جوستا انطونيانو.

رفقاء «رولان» جنود مدفعية
«فيردوى»

باصابع قوية
تيقنت من وجود «الانتصارات»

فوق راسها
استمر ذلك دهرأ

حتى انها في نهاية الامر
بدأت في مارش تتجه نحوى

بمشيتها المتهاوية
حيث قلبي الذى كان دائما طيعا

توقف
وفوق الجلد تناثرث

حبات ملح كبيرة^(١)

هوامش :

- (١) إدقارد جيرك : ولد في عام ١٩١٣ . اختير سكرتيرا أول للحزب العمال البولندى في عام ١٩٧٠ . حكم بولندا حتى عام ١٩٨٠ إلى أن اقالته حركة التضامن العمالية .
- (٢) ج . ثون ميردير : (١٧٤٤ - ١٨٠٣) كاتب وفيلسوف في علم التاريخ ، انشغل بقضايا فلسفة اللغة والنقد الأدبى والجمائى . كان مناصرا للاتجاه الواقعى في الفنون .
- (٣) يان كوخانوفسكى : (١٥٣٠ - ١٥٨٤) أهم شاعر بولندى في القرن السادس عشر . يرسم في أعماله الشعرية صورة متكاملة للمشاكل التى تتعلق بالقضايا الفكرية والإنسانية داخل بولندا آنذاك . من أهم أعماله المسرحية الشعرية وقضية أعضاء مجلس الشيوخ الإغريق (١٥٧٨) . و نقل من الشعر (١٥٨٤) ومرثيات شعرية (١٥٨٠) .
- (٤) كان الرومان ينثرون حبات ملح فوق المواقع الحربية بعد انتهاء المعارك وذلك لتطهير هذه المواقع .

فن الجرافيك الصينى

شهد شتاء عام ١٩٩٠ إقامة المعرض الوطنى العاشر لفن الجرافيك فى الصين ، حيث طاف بمدن « هانج زاو » و « وهان » و « بكين » و « كينج داو » على التوالى ، وضم المعرض ٢٨٤ قطعة فنية اختيرت من اصل ١٥١٧ عملاً فنياً تمثل افضل إبداعات فناني هذا اللون فى الصين وهونج كونج ومنحت للأعمال الفائزة ثلاث ميداليات ذهبية وعشرا فضية وست وخمسون برونزية .

ويبرز هذا المعرض تطور فن الجرافيك فى معظم الأقاليم الصينية ، ومن سمات نضجها أن فناني كل إقليم منها قد عبروا عن أسلوب الحياة المحلّة والخلفية الثقافية

والجغرافية بل والأزياء المحلية للإقليم على نحو لا تخطئه عين ولا سيما فى أقاليم « جيانج سو » و « هيلونغ جيانج » و « يوتان » . وكان إقليم « جيانج سو » قد

بدأ فى تطوير أسلوب طباعة الألوان المائية باستخدام القوالب الخشبية فى مطلع الستينيات . يستعين الفنان هنا بتقنية خاصة فى معالجة الخشب واستعمال السكين مستمدة من أسلوب طباعة اللوحات الملونة فى المجموعة المعروفة بـ « ستوديو » الخيزرانات العتر ، التى تعود إلى عصر أسرة منج (١٢٦٨ - ١٦٤٤) ، كما تأثرت تلك التقنية بأعمال الطباعة بالقالب الخشبى فى

إقليم « تاوهواو » مثلما تأثرت بالمنحوتات الحجرية فى عصر أسرة هان (٢٠٦ ق م - ٢٢٠ م) فى كوزو ، وباللوحات المرسومة بالحبر الصينى ، وهى من الفنون التقليدية فى الصين . وإذا تفحصنا هذه الأعمال فسندرى أنها تختلف فى الأسلوب والمضمون ، فهى تمثل الحياة العائلية لسكان ضفاف نهر « كين هواى » فى « نان جنج » ، أو المجارى المائية وحدائق « سوزو » أو مناظر شاطئ البحر فى إقليم « كيدونج » . ومن الممكن رغم هذا الاختلاف أن نتبين أنها تنتمى إلى مدرسة « جيانج سو » . ويمكننا أن ندرج تحت مسمى هذه المدرسة ، إذا

توسعنا في تعريفها ، اللوحات الملونة
بالألوان المائية المطبوعة بأسلوب
القالب الخشبي في إقليم
« زيچ يانج » و « جيانج خى »
و « انهوى » و « هونان » ، وتمثل
هذه المدرسة أحد التقاليد الثقافية
القديمة قدم حضارة نهر
« اليانج تسى » ، ولكن هذا التقليد
المتوارث ما زال حياً إلى يومنا هذا .

ويستعين فنانون الجرافيك الآن
بالشكل والتقنيات التي تستخدم في
طباعة اللوحات بالقالب الخشبي في
إقليم هونان ، وهى اللوحات التي تعد
احتفالاً بالعام الجديد هناك
وموضوع اللوحات حديث ، ولكن
حيوية الألوان المستخدمة في تلك
الأعمال مثل لوحة « فتاة ياو » للفنان
« يان فوكسنج » ترجع بنا إلى بساطة
وسحر الفن التقليدى .

ويلجأ « خيا وشانج هونج » في
لوحته « أغنية الخريف » إلى
الاستعانة بأسلوب « حك
النحاس » ، وهو من الأساليب
التقليدية في إقليم « جيانج خى »
التي يجود استخدامها في فن
الطباعة ، ويضفى هذا الأسلوب على
اللوحة نوراً ريفياً شفيفاً . ويضفى
تنوع الأساليب المستخدمة في
مطبوعات فناني إقليمى « هونان »

و « جيانج خى » واللوحات المطبوعة
بالألوان المائية بالقالب الخشبي من
إقليم جيانج سو على تلك الأعمال
الفنية ، جمالا خاصاً .

وكان فن الجرافيك قد بدأ يخطو في
طريق التقدم في إقليم « هيلونج
جيانج » في منطقة الصحراء الكبرى
الشمالية عندما استبدل الفنانون
بأسلوب الاستنسيل أسلوب القوالب
الخشبية الملونة ، وتغير موضوع
اللوحات من الزراعة إلى الصناعة .
وبالمقاطعة الآن مدارس ست ،
تحرص دائما على الاشتراك في
المسابقات الوطنية ، ونال كل منها
جوائز . وتتسم أعمالها بالانفتاح
والقوة والانطلاق إلى الأمام ، فتنساع
الأرض ووفرة الموارد الطبيعية
وصمود الشعب في كفاحه ضد الغزاة
الأجانب تضيف على فن هذا الإقليم
طابعاً من الأصالة .

وكثيراً ما يعتمد الفنان هناك على
تصوير الحياة في المنطقة الشمالية
الشرقية ، ولكن بأسلوب يستوعب
جوهر ثقافته الوطنية والثقافات
الأجنبية ، مما أكسب تلك الأعمال
الفنية التقدير داخل الصين
 وخارجها .

وقد فازت بالميدالية الذهبية لوحة

« غزال في بحيرة عند الخريف »
للفنان « زو شنج هو » وهى منفذة
بأسلوب الاستنسيل والقالب الخشبي
الملون . وهى لوحة محكمة البنية ،
مشرقة الألوان تتوج بالرشاقة
والسحر ، مما أكسبها إعجاب لجنة
التحكيم على اختلاف أعضائها .
وكان الفنان قد وفد إلى جبال « وندا »
في أواخر الستينيات ليعمل بالفلاحة ،
وليمارس الرسم في أوقات فراغه . وقد
مر كل فنان بفترة عانى فيها من
الاضطراب والتشكك في قدرته ،
ولكنه إنسان مؤمن بالحياة ، متفان في
إخلاصه لفنّه ، حتى أنه يستطيع أن
يرسم بعض الأشجار والمناظر
الطبيعية في الشمال من الذاكرة .
وتجمع لوحة « غزال في بحيرة
الخريف » بين سحر الطبيعة وفتنة
اللحظة ، وتضفى عليها معتقدات
الفنان وآراؤه الفلسفية والجمالية
روحاً وحيوية .

أما لوحة « سيمفونية الصباح »
التجريدية للفنان « تشن يان لونغ »
فتفجئنا بالجمع بين صورة معمل
للبرتول في الشمال ، وهو موضوع
لا خيال فيه ولا إشارة ، وبين بنية
فسحة صممت لتسمح للخيال
بالانطلاق الحر ، وتعتبر هذه اللوحة
انموذجاً رائعاً لإبداعات الجيل

الجديد من الفنانين الذين دخلوا هذا المجال في عصرنا .

وقد خطى فن الجرافيك في مقاطعة يونان خطوات سريعة في مجال التقدم في السنوات الأخيرة ، ويغلب عليه أسلوب الطباعة الملونة بالاستنسل ، وتمثل أعماله أساليب الحياة عند الأقليات الوطنية ، وهي أساليب تتسم بالثراء والغموض ومتبعة بالجادبية . وتستمد الكثير من أشكالها وتقنياتها من الفن الشعبي الذي أبدعته المجموعات العرقية ، مثل فنون التطريز والنسيج وحفر الخشب وصناعة الفخار . وتعتبر لوحة « غرفة تغمرها الشمس » للفنان « لي جو » نموذجاً جيداً لهذا الفن بكثافة ألوانها وإشراقها .

إن فن الجرافيك ، كما يبدو

بوضوح ، قد تقدم بخطوات أسرع حينما لجأ الفنانون إلى الاستعانة بأقاليهم المحلية كخلفية لأعمالهم — بافتراض أن الإقليم ، بالطبع ، يتمتع ببيئة ثقافية متقدمة إلى حد معقول . ولكن الكثير من الفنانين يحاولون ، في الوقت الذي يسعون فيه إلى التعبير عن الملامح الخاصة لأقاليهم ، إلى كسر قيود المحلية والانطلاق نحو موضوعات أكثر عالمية ،

وإلى جانب التطورات الفنية التي يجسدها المعرض ، يلمس الزائر أيضاً تنوعاً كبيراً في التقنيات المستخدمة . فلم يعد فن الجرافيك قاصراً على استخدام المنحوتات الخشبية ، بل نجد من الفنانين من يستخدم البرونز والحجر والحزير ، ولا يقتصر الفنان على تقديم عمله في

هيئة لوحة ورقية مطبوعة ، بل إن منهم من استخدم البلاستيك والجبس واللدائن . وكل أسلوب يتطلب مهارات خاصة ، والبعض منها ، مثل اللوحات الملونة بالألوان المائية والمطبوعات الورقية ، يمكن استخدامه بأكثر من طريقة .

كما أن أشكال التعبير لم تقتصر على الوصف الدقيق ، بل اشتملت على عناصر زخرفية وتحويرات وأبنية حديثة ، ففن الجرافيك الحديث في الصين هو امتداد للمهارات والتقاليد الوطنية المتوارثة ، ولكنه يشمل أيضاً تأثيرات من اليابان وأوروبا وأمريكا اللاتينية . ولكن مهما كانت التغيرات التي تعرض أو سيتعرض لها ، فسوف يستمر في السير على درب تطوره الذي اختطه لنفسه .



الاستشراق التشيكي

اسمحوا لي بأن أسلم عليكم باسمي أنا وباسم زملائي في قسم الاستشراق التابع لكلية الآداب لجامعة «كارل» في براغ عاصمة تشيكوسلوفاكيا . أنا متشرف وسعيد جداً ، بإتاحة هذه الفرصة الفريدة ، لإعلامكم إيجازاً بتاريخ استشرافنا وحاضره ، والآفاق التي تفتح أمامه . بالطبع ساركز خطابي هذا باعتباري مستعرباً في الدراسات العربية والإسلامية التي تستحق انتباهكم اللطيف بلا شك ، نظراً لأنها تستمتع بالصيت الممتاز في عالم العلم ، وذلك بفضل عدة شخصيات عظيمة سادكرها فيما بعد .

نشأ الاستشراق على أراضى

تشيكوسلوفاكيا الحالية بوصفه فرعاً علمياً جديداً ، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في العهد الذي كانت لا تزال فيه الامتان التشيكية والسلوفاكية تسعيان لإحراز استقلالهما في إطار الدولة الإمبراطورية النمساوية - الهنغارية التي كانت تضم أوروبا الوسطى بكاملها . غير أنه جرى آنئذ ، في بعض الأجزاء من هذه الدولة الضخمة ، تطور ملحوظ للعلم والثقافة ، وكان لا يغفل عن التعرف على البلدان الشرقية النائية وحضاراتها العجيبة .

لقد تعلق الاهتمام بمناطق الشرق الواسعة في بلادنا منذ العصور

الوسطى تعرقاً راسخاً ، فبين مسافرينا الجراء العديدين أثناء رحلاتهم إلى الأمكنة المسيحية القديمة في فلسطين ، وخاصة في القدس ، كثيراً ما كانوا يتجولون في الأقطار المتجاورة أيضاً ، مثل : مصر ، وتركيا ، وسوريا ، والأردن ، إلخ ، متحرفين هكذا على ديانات سكانها وعاداتهم وأخلاقهم ، وحتى على لغاتهم ولهجاتهم .

ورغم ذلك فإن الأحجار الأساسية للمعرفة المنظمة لشتى الحضارات الشرقية لم توضع إلا فيما بعد ذلك بكثير . ومما هو جدير بالذكر إن استشرافنا لم يكن يولد منذ بات الأمر متعلقاً بالمصالح السياسية للأوساط

الحاكمة ، التى كانت تحاول أحياناً — وخاصةً في حال الدول الأوروبية الكبيرة — أن تُخدَمهم في تعزيز النفوذ الروحي إلى الشرق وبالتالي في استعمارهم بصورة أسهل ، وأسرع ، وأكثر دوماً — بل كانت على العكس ذوّاعى باحثينا الأوائل علمية وثقافية وإنسانية حقاً . ولم يتغيّر هذا الإقبال المبدئي أبداً . وفي الوقت نفسه لا نَسْعُنَا إلا أن نَعْرِفَ موضوعياً بأن هذا الفرع العلمى الناهض كان يَنْشَأُ بأوثق اتصال بالعلم الألمانى والنمساوى إذ درس رُؤادنا في جامعات فيينا وبرلين ولا يَبْزُغُ ، وهلمّ جرأً . وفيما يَلُ سَأَعْرِفُكم بأقطاب علمنا هذا .

لقد أصبح الأستاذ **رودولف دوفوراك** Rudolf Dvorak (١٨٦٠ — ١٩٢٠) شخصية تأسيسية للاستشراق التشيكى على العموم لأنه لم يكن يهتم على المستوى العلمى باللغة والأدب العربيين فحسب ، وإنما كان يهتم أيضا **باللغات الفارسية والتركية والعبرية** وحتى الصينية أيضا فلَنُذَكِّرُ هنا من نشرياته الكثيرة واحدة على الأقل وهى دراسته الواسعة المدى المخصصة **لأبى فراس** الشاعر العربى في العهد

الحمداوى . وبالإضافة إلى نشاطه العلمى ، يرجع إلى هذا الأستاذ العظيم فضل لا يقبل الجدل في تربية عدد كبير من الخُبراء ، في جامعة كارل في براغ ، وهى أقدم الجامعات في أوروبا الوسطى .

وكان الأستاذ **الموسى موسل** Alois MUSIL (١٨٦٨ — ١٩٤٤) أحد أشهر المستعربين التشيكيين في هذه المرحلة الأولى مركزاً حياته الكاملة لمعرفة العالم العربى حيث أمضى سنين طويلة . ويجدر بعجبنا أنه كان يهتم بالنواحى الصحراوية ، وبيئة البدو على وجه الخصوص واكتشف هناك مثلاً قصير عمرة . أى قصر الوليد الثانى الخليفة الأموى في مطلع القرن الثامن الميلادى وكان يركب جصاناً أو جملأً ، ويكتسى أكسية بدوية ، ويتكلم عدة لهجات محلية ، ويلتقى بشيوخ القبائل المختلفة . ونجد في كل مكتبة علمية كبيرة حتى اليوم مؤلفاته الرئيسية منها **The Northern hegaz, Qusair Amra Arabia Deserta Arabia Petraea** الخ .

كان زميلاً له أصغر منه سناً الأستاذ **رودولف روجتشك** Rudolf Ruzicka (١٨٧٨ — ١٩٥٧)

الذى تركّز في فقه اللغات السامية وفي إظهاره خاصةً ، المشاكل الصوتية . إن مقالاته حول حرف الغَيْن العربى أو كتابه المبدع عن دريد بن الصمة الشاعر العربى الجاهلى ، لا تزال تُحافظ على قيمتها العلمية العالية .

ومن جيل الرّواد ينبغى أن أُسَرِدَ أخيراً اسم الأستاذ **فيليكس طاور** Felix Tauer (١٨٩٢ — ١٩٨٨) مؤرّخ البلدان الإسلامية البارز ، الذى احاط بجميع اللغات الرئيسية الثلاث في الشرق الأوسط نعننى العربية والفارسية والتركية . هو مشهور في الدوائر العلمية بصفته مُحَرِّراً ناقداً للنصوص التاريخية ومؤلفاً لمقالات استكشافية عن تاريخ الدولة العثمانية وكذلك لكتاب اسمه **عالم الإسلام يتناول في اللغة التشيكية تاريخ الحضارة الإسلامية** ، حتى اندلاع الحرب العالمية الأولى فيما عدا ذلك ، نشر أكمل ترجمة على الأرجح في العالم لكتاب ألف ليلة وليلة وزودها بمئات الصفحات من التعليقات والتفاسير والملاحظات .

أما الأستاذ **نيكل** A.R.Nykl (توفى في ١٩٥٦) فهو من أصل تشيكى أيضاً ، بيد أنه هاجر في

الثلاثينيات إلى أمريكا حيث قضى بقية حياته وأشتهر هناك ببُحوثه في أدب الأندلس . وقيل ذهابه إلى الخارج ، أصدر في براغ ترجمة مضبوطة ، ومُعترفاً بها في دوائر المتخصصين للقرآن الكريم إلى لغتنا .

إن كل هؤلاء الأساتذة الفضلاء ، خصّصوا كثيراً من وقتهم للتدريس أيضاً ، وكانوا يُدربون بالتدرّج جيلاً جديداً للمستشرقين والمستعربين . بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية في ١٩٤٥ ، جرى عندنا تطوّر ملحوظ للدراسات الاستشرقية فتكونت لمدة ٢٠ سنة تالية ، لعدة أسباب ، ظروف ملائمة جداً لهذا الفرع العلمي . وظهر في تلك الفترة شبان متحمسون كثيرون ، كانوا يشاققون إلى اتقن معرفة للحضارات الشرقية ومنها الحضارة العربية الإسلامية .

ويبرز من بينهم شخص ذو أهمية كبرى للاستشراق التشيكوسلوفاكي في فترة ما بعد الحرب العالمية وهو الأستاذ كارل بطراتشيك Karel Petracek (١٩٢٦ — ١٩٨٧) تلميذ الأساتذتين المذكورين ووجتتشك وطلاور . وصار ذائع الصيت ، خاصة في مضمار اللسانية السامية المقارنة ، وفقه اللغة العربية ، وذلك بنشرياته ومقالاته الخاصة بالعلاقات

المتبادلة بين اللغات السامية — الحامية ، وينظّمها النحوية ، وعلاقاتها بالعائلات اللغوية في أفريقيا . كما اشتغل بصورة مكثفة بالأدب العربي ، ولا سيما أنه أوّل انتباهه لشعر العصر الأموي وللأدب الشعبي . وترجم كثيراً من قصائد الشعر الجاهلي والأموي ، ورواية عنقرة ومقتطفات من ابن سينا وحتى كتاب الأيام لطف حسين . لقد ربّى وحضّر هذا الأستاذ الفذ عدداً عديداً من التلاميذ ، وكلّ المستشرقين التشيكوسلوفاكيين المُتجهين في الدراسات العربية الأَقْلِيلين منهم ، يستطيعون أن يفتخروا ويعتزّوا بأنّه كان معلماً لهم .

أما بعده فكان الأستاذ ايفان هربيك Ivan Hrbek (وُلِدَ في ١٩٢٤) كان زميلة ونظيرة في ميدان التاريخ ، فإن كليهما معاً ألفا كتاباً نفيساً عن الرسول محمد ﷺ . وعلاوة على ذلك عالِج د . هربيك شتى المواضيع من التاريخ العربي والأفريقي ، ويعتبر في الوقت نفسه أكثر مترجمين اجتهاداً وتوفّر الإنجاز . فهو الذي نقل من جديد القرآن الكريم إلى التشيكية وأضاف إليه تفسيراً تاريخياً ولغوياً مفصلاً . ثمّ ترجم المقدمة لابن خلدون وابن بطوطة والمسعودي ،

وحَيّ ابن يقطين لابن طفيل ، ومن الأدب الحديث رواية الأرض لعبد الرحمن الشرقلوي ودعاء الكروان لطف حسين . وهو من قادة المشروع الدولي الكبير لتاريخ أفريقيا تحت إشراف اليونيسكو .

ألمّنا هنا بنشاطات مترجمينا . ويغض النظر عن المؤلفين السالف ذكرهم ، كان يتسنى للقراء التشيكوسلوفاكيين أن يتعرفوا كذلك على الشعراء والأدباء العرب الأخر من مختلف العصور . فنُسَمَّى أوّل الأمر السيد نجيب محفوظ نائل جائزة نوبل بالأدب في ١٩٨٨ والذي نُقلت إلى التشيكية روايته الفضيحة في القاهرة ومختارات من نثره . ثمّ تُرجمت على سبيل المثال المعلقات (المجموعة الشعرية الجاهلية) إلى اللغة السلوفاكية ، وكتاب البخلاء للجاحظ وكليلة ودمنة لعبد الله ابن المقفع ، واسامة ابن المنقذ والنبى لجبران خليل جبران وبعض الكتاب الجزائريين وهلم جرّاً . وإذا أخذنا بالاعتبار كلّ هذا ، نتجاسر على التصريح بأنّ جمهورنا الثقافي مطّلع جيداً نسبياً على الأدب العربي القديم ، وعلى ما يحدث في الأدب الحديث .

وفيما يلي ساقدم إليكم المدارس والمعاهد والمؤسسات التي تتخصص في الإطلاع المنتظم على الثقافة واللغة العربيتين ولبنهما في جمهوريتنا .

وسنقف بإحدى ذى بدء في كلية الآداب لجامعة كارل في براغ والتي يوجد فيها قسم الشرق الأوسط وأفريقيا والهند وتدرس هناك زهاء عشر لغات شرقية ، والحضارات المرتبطة بها . ومن البديهي أن فرع الدراسات العربية يحتل - نظرا لأهمية العالم العربي - مكاناً مرموقاً . ويرأس القسم حالياً المستشرق الممتاز الأستاذ رودولف فيسيلي Rudolf Vesely (ولد في ١٩٢١) الذي أمضى سنوات كثيرة في الستينيات في جمهورية مصر العربية ، حيث كان يدرس اللغة التشيكية . هو متخصص في الوثائق القضائية في الارشيفات المصرية ، ويلقى محاضرات حول تاريخ البلدان الإسلامية حتى أواخر القرن الثامن عشر . أما تاريخ القرنين التاسع عشر والعشرين فيستغل به الأستاذ المساعد إدوارد جومبار Eduard Gombar (ولد في ١٩٥٢) ، ولا سيما بتاريخ مصر ، وللسطين ، وسوريا ، والعراق في فترة ما بعد الحرب العالمية . ويعد

للنشر في الحاضر كتابا يحل في عهد حكم جمال عبد الناصر الرئيس المصري السابق . ومن أهم أعضاء القسم الأستاذ ياروسلاف اوليفريوس Ioroslav Oliverios (ولد في ١٩٢٢) الذي يحاضر عن الأدب العربي ، متخصصاً في الأدب المصري الحديث والنقد الأدبي .

ومؤخراً أنهى مخطوطة كبيرة الانتساع . تعالج تاريخ الأدب العربي كله . وهو كذلك مُدرس بارز للغة العربية الفصحى ويتابع سيرة د. فرانتيشك اوندراش Franhisik Ondras (ولد في ١٩٦٤) وهو أصغر أعضاء القسم سناً ، ومن أكثرهم موهبة ويدرس التشيكية حالياً في جامعة عين شمس في القاهرة الأستاذ المساعد كروباتشيك Lubos Kro-pacek (ولد في ١٩٢٩) ولوبوش كروباتشيك ، بدوره يهتم بمسائل الفكر الإسلامي المعارض والتيارات الروحية في المجتمعات الأفريقية .

ويجيد عدة لغات أجنبية ويدرس منها السواحلية في قسمنا كما هو مترجم رسمي للغة العربية عال العال ! وفي هذه الوظيفة صاحب رئيسنا فاتسلاف هافل ! في غضون زيارته لمصر . ثم د. بيتر زمانك Petr

Zemanek (ولد في ١٩٦١) وهو عضو آخر للقسم ، وهو لغوي يتوجه إلى الدراسات المقارنة للغات السامية وإلى علم الأصوات العربية . بهذه المناسبة إسمحوا لي أن أدريكم أساساً بنفسى ، ومكانتى ، وعملى هنا في مصر . أنا لغوي قبل كل شيء وأعمل على مشاكل علم النحو والصرف ، وعلم الدلالة في العربية .

وفي القسم أدرس نظرية النظام النحوى العربى واللغة العربية الفصحى ، وذلك على الرغم من أنه لم تنتج لي في الماضى فرص لزيارة الاقطار العربية وللدراسة هناك إلا نادراً جداً ، إذ أتننى أضطربت بسبب آرائى السياسية غير الموالية ، لحكنا الشمولى السابق إلى ترك مهنتى في معهد الاستشراق بمجمع العلوم عام ١٩٧٤ وهذا لمدة ١٣ سنة وكان يجب على أن أعمل خارج تخصصى الاصل ، وإن كنت قبل إبعادى من المعهد قد أشرفت على مشروع المعجم العربى التشيكي الكبير . ولكنه عادت المياه إلى مجاريها ويفضل إصلاح تلك الأوضاع الفاسدة في الأعوام الأخيرة رجعت نهائياً إلى الجامعة والحمد لله ! هذا وما أتنى اتقن اللغة الإسبانية أيضاً ، وأطلع على تاريخ هذا البلد وثقافته وتبشر اهتمامى

١٧١

الكبير العلاقات المتبادلة بين الحضارتين المسيحية والإسلامية ، في العصور الوسطى ، فإنهما تعايشتا جنباً لجنب ، وتصارعتا على أراضى شبه الجزيرة الأيبيرية مدة ما يقارب ثمانية قرون . إذن بعد أن أجهدت نفسى في هذا الموضوع ، لقى الآن كذلك محاضرات حول تاريخ الأندلس وأهميته لتقدم العلم والثقافة ، في الوقت الحاضر أختتم إقامتى المستغرقة شهرين في جامعة القاهرة كأستاذ زائر . ويُفرجنى ويُسعدنى أننى أستطيع إفادة زملائى اللغويين في كلية الآداب وكلية دار العلوم بأخر نتائج أعمالى في نطاق علم الدلالة العربية وخاصة الأفعال المزيدة ويُمكننى أيضاً أن أدرس المراجع واستخلص مُعطيات ثمينة في المكتبات وأن أقيم اتصالات علمية شخصية مُجدية لمواصلة بحوثى .

فلنرجع لحظات وجيزة إلى كلية الآداب لجامعة كارل ولقسمنا في هذه السنة الدراسية يتعلم هناك العربية حوالى ٢٥ طالباً في الفصول : الأول والثالث والخامس . ويدرس معظمهم ما عدا العربية فرعاً ثانياً أيضاً ، على سبيل المثال : الحضارة الإسلامية أو اللغة الإنكليزية أو الدراسات

البيزنطية أو التاريخ العالم الخ . وبعد التخرج من الكلية يُفَسَّح لهم مجال لتطبيق معلوماتهم ، ومُؤَهِّلَتهم ، في حقل العلم ، أو في الهيئات التربوية والثقافية ، أو في الخدمات الدبلوماسية أو في وسائل الإعلام ، وبالإضافة إلى ذلك ففى إمكانهم أن يُضَحوا مترجمين أو يشتغلوا كخبراء ومستشارين في الدول العربية .

ولكن الاهتمام باللغة العربية أوسع بكثير على العموم . ولهذا الغرض أسس في براغ قبل ٤٠ عاماً قسم الاستشراق التابع لمدرسة اللغات الأجنبية ، حيث يتعلم العربية قُرابة ٣٠٠ شخص من شتى الأعصار والمزاتب والطبقات الاجتماعية . ولذلك فتنفذ هذه المدرسة من دعائم نشر المعارف عن العالم العربى ، ولِغَتِهِ في جمهوريتنا .

وبجانب كلية الآداب صار معهد الاستشراق التابع لمجمع العلوم التشيكوسلوفاكى مركزاً رئيسياً لهذا الفرع العلمى . ومديره الحالى الأستاذ د . شفيتوزار بانوتوشيك (ولد في ١٩٢٦) وهو خبير في الآداب الحديثة لأفريقيا الشمالية الغربية . إنَّ معهد الاستشراق كان قد أسَّسه عام ١٩٢٢ الأستاذ موسل المذكور

أجله غير أنه لم يستطع تطوير نشاطه بشكل كامل إلا بعد الحرب العالمية الثانية ، وهذا بفضل تأييد من قبل الحكومة ولوفرة الشخصيات البارزة حينئذ . ومنهم من بلغ منتهى الشهرة في العالم ، مثل الأستاذ بدريخ هروزنى bedrich hrozny (توى ١٩٥٢) الذى كشف النقاب عن سرِّ اللغة الحقيقية المكتوبة بالخط المسماى . ثم الأستاذ فرانتيشك ليكسا Franashisak lexá (توى في ١٩٦١) مؤسس علم الآثار المصرية القديمة في وطنى . ويعمل اليوم في هذا المعهد عدد من المستعربين الذين يتركزون في تطوير المجتمعات العربية المعاصرة وفي القضايا السياسية ، ومشاكل الفلسفة والدين الخ .

• ولا يصح ، أن نتجاهل علم الاستعراب في سلوفاكيا . ورائده وممثل الأول هو الأستاذ باكوش BAKOS الذى أحرز سمعته الممتازة في ميدان الفلسفة العربية القديمة . بيد أن البحث الاستشراقى كان هناك يعشى خطوة فخطوة منذ الخمسينيات فقط وذلك في جامعة كومينيوس komensky التى توجد في برايتيسلافا عاصمة سلوفاكيا . ومن أهم المستشرقين

السلوفاكيين في الحاضر ، الأستاذ
لاديسلاف دروزديك Ladislav
Drozdzik (ولد في ١٩٢٢) وهو
متخصص في اللغة العربية وأديها .
وهو معروف كذلك بتراجمه المضبوطة
للمؤلفات الأساسية للأدب العربي
القديم والحديث والتي ذكرناها
أعلاه ، وبالنسبة لزميله يان بوليني
Ian Pauliny فإنه يمتاز ببحوثه
المحولة في مضمار التاريخ والأدب
العربيين . وتلميذهما د. كارول
سوربي Karol Sorby هو بدوره
مؤلف كتاب مدرسي جديد للعربية
الفصحى الحديثة . ويتبدى أن علم
الاستعراب السلوفاكي قد نال مكانة
هامة في إطار استشرافنا ككل .

هذا وفي ختام محاضرتي هذه ،
أريد أن أؤكد أن الحقائق المشار إليها
لا تلتقط إلا نقطاً رئيسية لتاريخ
استشرافنا وحاضره فإن عدد
الأشخاص الذين يشتغلون في هذا
النطاق على المستويات المتنوعة أعلى
بكثير . بعضهم مثلاً تخرجوا في معهد
للحلاقات الدولية في موسكو حيث

درسوا اللغة العربية والقضايا
السياسية والاقتصادية والاجتماعية
للبلدان العربية ، وهم الآن يعملون في
الخدمات الدبلوماسية والوزارات أو
المعاهد المختصة . وعلى ما يلوح
ويصبح في الأوضاع السياسية
الجديدة مجال للتعاون المتوازن
والمتعدد الجوانب مع دول الشرق
الأوسط أجمع ، وبينها تحتل مصر
محلّ التقدير ، لأنها بدون مبالغة ،
مركز الحياة السياسية والثقافية
العربية . ويبدل على اهتمام
تشيكوسلوفاكيا البالغ بتوطيد
التعاون مع مصر زيارة رئيسنا هافل
هنا في ديسمبر ١٩٩٦ التي كانت
الأولى من نوعها . ويؤثر هذا إيجابياً
على تنمية العلاقات المتبادلة وفتح
حدودنا للسفر ، وحرية بث الآراء
والحرية الحقيقية ، في اعتناق الأديان
وإيفاد الخبراء والعلماء ، والطلاب
للإقامات الخارجية وحضّ النشاط
الخاص لرجال الأعمال والمقاولين
وهلم جراً .

ومؤخراً اقيمت في براغ جمعية

المستعربين التشيكوسلوفاكيين ،
ثم أنشئت دار ابن رشد وهي مؤسسة
خاصة لنشر وإصدار الكتب والمجلّات
العربية والتراجم الخ . وأعيد النظر
في الترجمة التشيكية للقرآن الكريم ،
بعد ٢٠ سنة وتُحضّر مشاريع عظيمة
للمعاجم والكتب المدرسية وسيستمر
تعريف جمهورنا بالتراث الثقافي
والفني العربي الإسلامي .

ومن الواضح أن تنفيذ هذه
الخُطّة البالغة الأفاق يتوقّف كذلك
على الاحتياجات والسعة الاقتصادية
وعلى درجة الاستقرار السياسي في
دولتنا . مع أن الأوضاع الحالية
مُعقّدة وحين يتم إجراء الإصلاحات
الجذرية فإننا لا نشكّ : في أن تقاليد
استشرافنا الباهرة ، ومستوى
شخصياته في الوقت الحاضر ،
وحماسة جيل الشُّبان ، واجتهادهم
ستؤدّي في جمهوريتنا إلى مزيد من
ازدهار هذا الفرع العلمي ، وإلى
تعرفّ المنع على الثقافة العربية الفخمة
وإلى تقارب آمتينا .

الأقلام والهزات

لا يمكنك حين تجد نفسك في الخرطوم ، إلا أن تتأمل ما حولك . شعب متأجج بالحب ، محبٌ ، للحياة والرقص والشراب ، وسلطة تصادر هذا التأجج ، وتصفده في قوانين ضيقة تجتهد أن تحتوى الحياة وتحتازها عينا ، قوانين تنهى النهار في العاشرة ، وتطارد العفوية ، من خلال إلغاء الأحزاب ، والصحافة ، وحرية النشر والتعبير . إنها مفارقة عجيبة : لماذا تستورد الدولة قوانين الصحارى واعتقاد البوادرى ، لتجبر الأفارقة المولعين بالرقص والشراب والشعر والموسيقى ، على الانصياع لما تظننه المثل العليا ، ومكارم الأخلاق . وعلى الفور ستسأل : لماذا لا يغيرون

شعوبهم ، أو يبحثون لهم عن شعوب تحقق أفكارهم عن الدين والدنيا ؟ هكذا أحسست في ذلك المساء الشتوى الدافئ ، ونحن في النادي العربى المصرى في إحدى أمسيات الخميس ، في الخرطوم . امسية الخميس في هذا النادي غير كل الاماسى . فرح شعبى ضاّج بالحياة الحقيقية ، شبان يمارسون الرياضة ، فتيات يجلسن في الحدائق ، يبادلن اصداقاهن التلميحات ، مواعيد اللقاء ، وخطط المستقبل . فيما تذكر صرخات الصبية بحى من أحياء الطبقة الوسطى في مصر . أما الآباء والأمهات الذين جاؤا من قرى مصر

ومدائننها ، ليعملوا في البعثة التعليمية ، والرى ، ومصر للأسمنت المسلح وفرع الجامعة ، فهم يثرون عن الأسعار ، وموعد العودة ، ومزايا السكن في حى العمارات . كنا أكثر من عشرة ، مستشارون منتدبون للتدريس في الحقوق ، مدرسون في العلوم عادوا تَوّاً من انجلترا بعد الدكتوراة . وكنا نتناول العشاء ، تحت تلك العريشة الفولكلورية الطابع في النادي ، حين توافقت صوت مدوّ مع لعبة خاطفة ، مع صرخات بعض السيدات ، ولما نظرنا ، كان شيء ما يسقط على العريشة يتدلع منه الدخان الكثيف ، بعدها اختلط اللط بالسمعال بالصراخ وتلويحات

الأيدي . وفجأة ، من أقصى ملعب الكرة ، جاء شاب وهو يعدو ، قفز عاليا ، وفي لحظة كان هناك ، فوق العريشة ، وساعده يقذف الشيء الشرير الذي يطلق الدخان إلى خارج السور . ثم قفز إلى الأرض .

بعدها عرفنا أن ذلك الشاب آتٍ تَوّاً من غرة ، ولذلك أدرك أن هذا الشيء الشرير الذي يطلق الدخان هو قنبلة مسيلة للدموع ، لكنها من نوع حديث خطر . وللمرة الأولى بعد شهر كامل ، أدرك أنّ الخرطوم يشوب صفاءها كبر إنه كدر الشيوعية ، الذي يؤكد السودانيون أن مياه النيل لا تزله .

برغم ذلك لم أستطع أن اكتم فرحتي ، في مساء اليوم التالي ، حين وقعت عيناي على النادى القبطى . كانت كلمة قبطى تفجّر في راسي معانى مضادة لما رأيته أمس . إنّ الحياة تجبر أعداءها على التسليم بضرورة اختلاف المذاهب وتتوزع الرؤى . كما إنّ اسلاف أحفاد اخناتون ؛ قد أصروا على تمايزهم ، حين أصروا على قبليتهم ، وعلموها لأشباههم وجيرانهم ، وإذلك ، وبرغم لون بشرتى المختلف ، وبدون سؤال ، دخلت إلى هذا النادى ، حيث قدر لي أن أشهد عرساً آخر مختلفاً عن

اعراس الزفاف الجماعى ، وأن أشهد أفريقيا الساخنة ، كما كنت قبل ذلك بعام واحد فقط ، مخاطب صديقة إفريقية جنسيتهما أوربية ، على الناحية الأخرى من البحر الأحمر . كان المساء جميلاً ، وكان الجميع يرقصون ويغنون . وأيقنت أنني لن أعذب نفسى أمام التلفزيون طلباً لقتل الوقت . فلسوف انام عميقاً هذه الليلة .

في الأيام الأولى لمجيئى إلى الخرطوم ، كان التلفزيون أحد وسائل الهروب من الأماسى الصامتة . كنت في البدء ، أمتزج على البرامج التي يكتبها ضباط مزدهون بناتفسلهم عن إنجازات الثورة الإسلامية ، في استصلاح الأراضى ، وإعداد الجيش لتحرير الجنوب من سكانه ، ودور الأمن في حماية الوطن ، لكننى بعد أن قتلت هذه البرامج تأملاً ، اكتشفت أن بإمكانى أن أجد شيئاً مسلياً حتى يحين موعد نشرة الأخبار ، وذلك بترك الصورة وإغلاق الصوت ، حيث يحصل المرء على عرض طريف من البانتوميم .

تنقسم النشرة الوحيدة التي تذيعها القناة الوحيدة في تلفزيون

الخرطوم إلى جزئين : الأول ، موسيقا صاخبة ، تتلوها صورة لغضاء ريفى ، ثم زوارق تسير في نهر - لا بدّ أنه النيل ، وفي الجانب الأيمن صورة عملاقة ، للسيد الرئيس ، عميق العينين ، راسخ النظرات ، في ملابس عسكرية ، ثم تبدأ الأخبار المحلية المملة ، التي تكتشف منها أن الحياة بهيجة ، ممتلئة ، بالعرق والإنجاز ، والصمود . أما القسم الثانى ، القصير ، السريع ، فهو عن أخبار العالم ، والغرب بخاصة . والعجيب أن مصمم مقدمة النشرة ، يدرك الفروق بين المحل والدول من خلال اللقطات السريعة ، ففى مقابل الغضاء الريفى واليد العسكرية المتشنجة التي تؤدى التحية لرئيس الدولة ، ستجد لقطة لصاروخ ينطلق إلى الفضاء من قاعدة كيب كندى ، ثم تتلوها لقطة للعبة جيمبار طائرة في الهواء . إنه الفارق بين عالمين حقا .

والحديث عن التلفزيون يجربنا إلى حديث السلطة السياسية التي تحكم باسم الإسلام وموقفها من الفن .

يمكن القول إن السلطة تنظر للفن شذراً . حقا إنها ساكتة - حتى الآن - عن إثارة قضيته بوضوح ، لكنها فيما يبدو لم تجد ما تقنع به

المواطنين من حجج للإعلان عن تحريره . لكن مهما يكن الأمر لا بُدَ لمن يزور السودان أن يلاحظ الدأب على حصار الفن وتوجيهه في مسارات معينة للقيام بدور الدعاوى السياسية ، التي تنحصر في أغان تحريضية ، تدعو الجماهير إلى الالتفاف حول الثورة وقيادتها ، وهجاء الخوارج من الديمقراطيين والماركسيين ، والمتمردين العملاء .

أما دور السينما فقد أغلقت ، ولا بُدَ لك من اللجوء إلى شرائط الفيديو ، إن كنت من عشاق السينما ، لكنك ستفاجأ بأن الأفلام المسموح باستيرادها ، في غالبها أفلام من نوع خاص ، هي أفلام المغامرات ، والخيال العلمي والرعب ، وبعض أفلام الجريمة ، وقد فهمت من أحداً بآفة هذه الأفلام ، أنها مناسبة لنا ، لأنها تصوّر بشاعة مجتمعات الحضارة الغربية الكافرة ، وتخلو من الجنس ومشكلات الشباب ، وهي في النهاية تنتهي دائماً بانتصار الخير وهزيمة الشر . وفي سهرة الخميس في التلفزيون ، يوجد برنامج عن السينما ، يذكر للوهلة الأولى به نأدي السينما ، في مصر ، لكنه متخصص في عرض أفلام عن

الرعب والمغامرات الشريرة ، بل وأفلام دراكولا ، وهي أفلام يتم تهذيبها فينكش الفيلم إلى نصف ساعة فقط . فمقص الرقيب لا يترك مشهداً من مشاهد الحب أو الجنس أو الرقص إلا شذّبه . ولك أن تتصور أن تغلق التلفزيون في الواحدة صباحاً ، وتذهب إلى النوم ، ليظل الكونت دراكولا بأنياه البشعة ، يطاردك ، في كوابيس طويلة .

وفي مثل هذا السياق لا يمكن أن يوجد - بالطبع - مسرح فالتسرح بمثابة محكمة المجتمع ، ومن ثم لا يمكن وجوده إلا في جو ديمقراطي حر ، ثمة دار مسرحية للاحتفالات ، اسمها قاعة الصداقة ، ولكنها لا تقدم شيئاً ذا بال . والمرة الوحيدة التي ذهبت إليها كانت لرؤية عرض عن « برلمان النساء » لارستوفان ، وانصرفت سريعاً بعد أن رايت المسرحي اليوناني ، وقد صار أقرب لخطباء المساجد .

الطريف أن أحد كتّاب الثورة الإسلامية كتب مقالاً نشر في إحدى الصحف اليومية ، بعنوان (الشرك في الأغنية السودانية) يتحدث فيه حديثاً مسلياً ، عن أنك حين تخاطب

من تحب قائلاً له : يامعبدى ، فقد اشركت بالله الواحد الأحد . وقد حملت إلى المقال إحدى طالباتى الذكيات - ومعه بعض مقالات لإسلاميين مصريين / يقرن الفن بالكذب والغواية . كانت الفتاة تكتب شعراً ، وبعض الخواطر ، وبعد قراءة المقال ، وفتاوى مشايخ جريدة الشعب المصرية ، كتبت عن الكتابة ، وكانت النتيجة أن أصيبت بالاكنتاب . وبعد مناقشات طويلة بدا أنّ الفتاة قد وجدت حلاً لهواجسها . فقد عادت بعد فترة قصيرة ، ومعه قصيدة جديدة ، وبعد أن استعادت الشعر ، استعادت عافيتها وصحتها .

هكذا يتم حصار الفن ، ولذلك ليس غريباً أن تخلو الخرطوم من أبنائها المبدعين المنتشرين في الأفاق ، يدافعون عن شرف الثقافة ، ويحملون بالعودة .

وهكذا وجدت بعض ما يجيب عن سؤال ظلّ يؤرقني قبل عودتي ، وهو : لماذا يكثر المرضى العصبيون في شوارع الخرطوم المترية . وعرفت من يدفع بالناس إلى الجنون ، والاكتئاب .

شمس الدفء الإنساني
في أعمال لطفى الطنبولي
نجوى شلبي





ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakniit.com>

تميزت أعمال الفنان « لطفي الطنبولي » بالعناية البالغة بالإنسان في وجوده الحي وتجاربه اليومية ، في علاقاته بواقعه وبمفردات بيئته ؛ ولذا ، فقد أصبح البطل في أعماله هو الإنسان المصرى البسيط ، الذى يعمل في هدوء ودأب وإصرار ، وكأن العمل عند هذا الفنان هو القيمة الكبرى التى فطرت عليها الشخصية المصرية منذ فجر الحضارة .

نتأمل في أعمال هذا الفنان ، فنجد أن علاقة الإنسان بواقعه من خلال العمل ، وتفاعله مع مفردات بيئته تفاعلا حميما خاصا ، يشكلان معا الهم الشاغل الذى يسيطر على خيال الفنان ، فيتجسد في كل لوحة جانب من جوانب هذه الحياة الاليفة الدافئة : هذا وجه نوبى لا تخلو ملامحه من قسماة الجد والطيبة ، وهؤلاء صيادون أو فلاحون تنطق وجوههم بصدق تلقائى ، على الرغم من الملامح الحادة والقسمات الصارمة ، وهذه منازل بسيطة ذات زخارف بسيطة أيضا ، ولكنها مع ذلك تفيض بالحياة والصفاء .

إن أعمال الفنان لا تتميز فنيا بالتنوع الذى قد يقود أحيانا إلى التشتت ، ولهذا نلاحظ في هذه الأعمال قدرا من الثبات والتماسك اللذين يعودان بالدرجة الأولى إلى أن إيقاع التطور الفنى في هذه



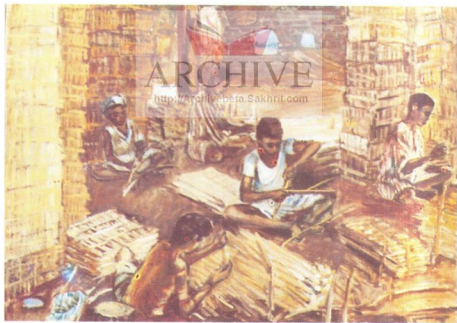
ARCHIVE
<http://Archivebeta.sakn.net/>

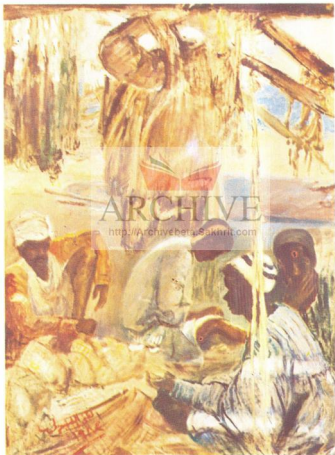
الأعمال كان هادئاً متدرجاً نحو المزيد من الشكل والإتقان في تجسيد هموم الفنان الواضحة المحددة . ولهذا أيضاً كان التنوع في هذه الأعمال أفقياً ، وفقاً للمناطق التي عاش فيها الفنان وتنقل بين أهلها فمن مزارع الكروم في (جنانكليس) إلى الصيادين في النوبة ، إلى صناعة الأقفاص في البادية ، وفي كل هذه المشاهد كان الإنسان العامل هو صاحب الصدارة وكان العمل هو القيمة العليا .

لقد كان الفنان « لطفي الطنوبولى » صادقاً في مشاعره ، جاداً في عمله ، نابذاً لكل بدعة فنية تسود باسم السعى إلى الجديد ، فالجديد الحقيقي في الفن من وجهة نظره هو المعيشة المستمرة للواقع من حولنا ، فإننا في الواقع وحده سنكتشف كل جديد إذا ما كانت رؤيتنا صحيحة ومشاعرنا صادقة . وهذا بالطبع يختلف عن الرؤية التسجيلية ويتجاوزها إلى عمق الإحساس ودفء المشاعر

في هذه الرؤية الواقعية عند الفنان « لطفي الطنوبولى » يلعب الضوء دوراً أساسياً ، حيث اختلطت الأصباغ والألوان في تأثيرية خاصة تتميز باللعب على إيقاع الظل والضوء ، في اتزان وحكمة وبساطة ، حمت الفنان من الإفراط في الزخرفة أو الإسراف في التتميق ، ومنحت أعماله هذا الدفء المشع وهذا الوجه المتفائل المؤمن بانتصار الإنسان على كل ألوان المعاناة .



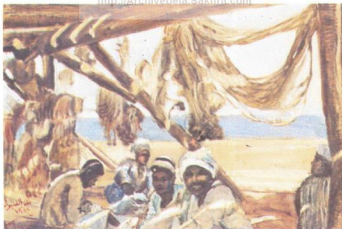


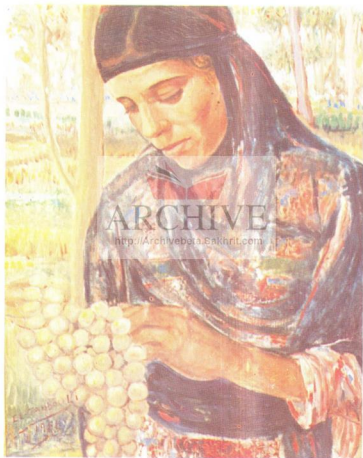




ARCHIVE

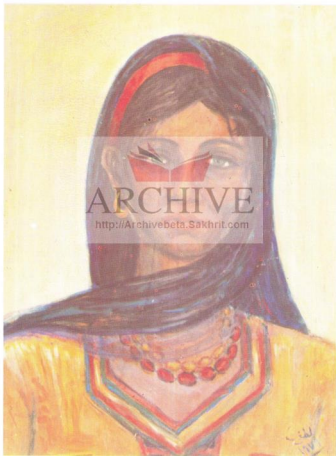
<http://Archivebeta.Sakhrif.com>

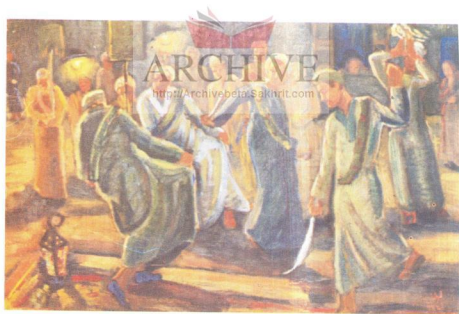


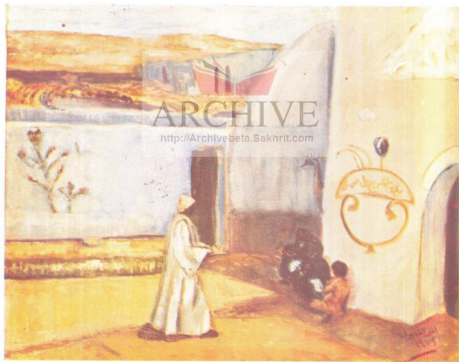


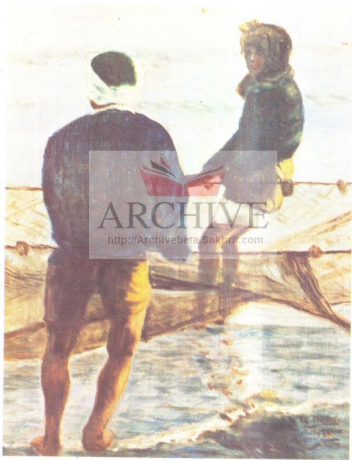
ARCHIVE

<http://Archivebeta.Bakhril.com>









ARCHIVE

<http://Archivebeta.sakhrif.com>